

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II  
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



**TESIS DOCTORAL**

**Kutù'và yu tu'ún va'á**

**Estoy aprendiendo la palabra de bienestar**

**Iniciación etnodramática**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Antonio Guerra Arias**

DIRECTORES

**Joaquín Martínez Sánchez**

**Cristina Bravo Rozas**

**Madrid, 2016**

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)



**Kutù'và yu tu'ún va'á**  
**Estoy aprendiendo la palabra de bienestar**  
**Iniciación etnodramática**

TESIS DOCTORAL DE:

**Antonio Guerra Arias**

Directores  
Joaquín Martínez Sánchez  
Cristina Bravo Rozas

**Madrid, 2015**





Señor 9 Viento, el que escribe pintando, de cuyo pecho brotan cantos y discursos.





**ANTONIO GUERRA ARIAS**

**KUTÙ'VÀ YU TU'ÚN VA'Á**  
**ESTOY APRENDIENDO LA PALABRA DE BIENESTAR**  
**INICIACIÓN ETNODRAMÁTICA**

**TESIS DOCTORAL**

Director de la tesis  
Joaquín Martínez Sánchez  
Cristina Bravo Rozas

Departamento de Filología Española II  
(Literatura Española)  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**Madrid, 2015**



### Agradecimientos

A los Señores de las Lluvias de Ñuu Saví.

A Don Marcelino Lucas por sus conocimientos

A la familia Pineda Ortiz por su hospitalidad.

A Ofelia por su generosidad.

A Irma, Antonia, Juan, Rebeca, Pablo y Mario por sus traducciones.

A Joaquín Martínez Sánchez por su ejemplo.

A Gabriel Weisz Carrington por sus pensamientos.

A Jaime García Leyva por sus palabras.

A mi bisabuelo Joaquín Cortés por su filantropía.

A mi tío abuelo Joaquín por su pasión artística.

A mi abuelo Alfonso por sus cartas.

A mi abuela Dolores por su amor escondido.

A mi abuelo Arturo por sus dulces de naranja.

A mi abuela Luz por su dulzura.

A mi madre Lupe y mi padre Arturo por la vida.

A mis hermanos Lupe, Carmen, Arturo y Tere por su solidaridad.

A Cristopher por solidarizarse con mi dolor.

A mis amigos Itziar y Ramiro Mares por su soporte.

A Jonathan, Bernardo, David, Paúl por sus imágenes.

A Parastoo Anita por su fuerza.

A Victoriano de la Cruz por su conocimiento.

A mis alumnos de los talleres.





## Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>Índice .....</b>   | <b>10</b>  |
| <b>Summary .....</b>  | <b>14</b>  |
| <b>Introducción .....</b>   | <b>20</b>  |
| <b>1. Performance theory / Teoría de la representación .....</b>                          | <b>28</b>  |
| <b>Introducción.....</b>  | <b>30</b>  |
| <b>El concepto de performance .....</b>   | <b>31</b>  |
| <b>La antropología del teatro el espectáculo.....</b>                                     | <b>34</b>  |
| Introducción: El estudio del teatro y el espectáculo .....                                | 34         |
| El estudio de la representación en la antropología.....                                   | 35         |
| El teatro y el espectáculo como instituciones .....                                       | 44         |
| Los géneros del teatro y del espectáculo .....  | 47         |
| El significado cultural del teatro y el espectáculo.....                                  | 51         |
| <b>Performance theory .....</b>   | <b>52</b>  |
| Introducción: El abanico y la red.....  | 55         |
| 1 Acercamientos .....   | 57         |
| 2 Actuals.....  | 61         |
| 3 Drama, guión, teatro y representación.....  | 67         |
| 4 Del ritual al teatro y de regreso: la trenza eficacia-entretenimiento .....             | 78         |
| Conclusiones.....   | 82         |
| 5 Hacia una poética de la representación .....  | 86         |
| <b>2. Teoría de la representación etnodramática .....</b>                                 | <b>90</b>  |
| <b>Advertencia .....</b>  | <b>92</b>  |
| <b>Harold Gabriel Weisz Carrington.....</b>   | <b>93</b>  |
| <b>El término etnodrama.....</b>  | <b>96</b>  |
| <b>El etnodrama vertical de Grotowski .....</b>   | <b>103</b> |
| <b>Análisis etnodramático .....</b>   | <b>113</b> |
| <b>1981 Manifiesto .....</b>  | <b>114</b> |
| <b>1981 Seminario de Investigaciones Etnodramáticas .....</b>                             | <b>115</b> |
| <b>1983 Posmodernismo rito y biología .....</b>   | <b>124</b> |
| <b>1984 Cerebro ritual.....</b>   | <b>126</b> |
| Introducción .....  | 127        |
| Resumen del modelo.....   | 128        |
| Fenómeno ritual .....   | 129        |
| Los orígenes del teatro.....  | 130        |
| <b>1986 Ciencias de lo vivo .....</b>   | <b>141</b> |
| <b>1985 La piel mágica de los dioses.....</b>   | <b>142</b> |
| <b>1983 Posmodernismo rito y biología .....</b>   | <b>147</b> |
| <b>1986 El juego viviente.....</b>  | <b>149</b> |
| Panorama del juego viviente .....   | 149        |
| Introducción .....  | 149        |
| El juego viviente.....  | 152        |
| El hombre disfrazado.....   | 154        |
| Estructuras representacionales.....   | 161        |
| Tiempo biológico, tiempo mítico.....  | 166        |
| Los juegos prehispánicos.....   | 170        |
| El juguete sacro.....   | 178        |
| <b>1994 Elementos para una teoría de la representación .....</b>                          | <b>183</b> |
| <b>3. Kóò kundaa ndu ini ndu tù'un va'á / No entendemos la palabra de bienestar .....</b> | <b>190</b> |
| <b>Introducción.....</b>  | <b>196</b> |
| <b>Eurodramas.....</b>  | <b>216</b> |
| <b>Etnodrama náhuatl .....</b>  | <b>233</b> |

|   |            |
|---|------------|
| El estudio de Garibay.....  | 234        |
| El estudio de León-Portilla .....   | 241        |
| Comedias o dramas sociales o familiares.....                                      | 249        |
| El estudio de Horcasitas.....   | 250        |
| <b>Etnodramas de Tlálloc .....</b>  | <b>259</b> |
| <b>Etnodrama ñuu Savi .....</b>   | <b>265</b> |
| Etnodramas prehispánicos.....   | 266        |
| Teatro mixteco .....  | 274        |
| Etnodramas modernos .....   | 277        |
| <b>4. Kue'e ka'an ra xi'in e / Él habl con la enfermedad .....</b>                | <b>286</b> |
| Hermeneuta .....  | 288        |
| Diagnóstico.....  | 291        |
| Silla 30.....   | 298        |
| Silla 25.....   | 307        |
| Silla 20.....   | 308        |
| Silla 18.....   | 310        |
| Silla 16.....   | 312        |
| Silla 13.....   | 314        |
| Silla 12.....   | 317        |
| Silla 10.....   | 318        |
| Silla 9 .....   | 320        |
| Silla 6 .....   | 323        |
| Cierre.....   | 325        |
| <b>5. Ka'an ra xi'in Savi / Él habla con la Lluvia .....</b>                      | <b>330</b> |
| Ka'an ra xi'in Savi / El habla con la Lluvia.....                                 | 343        |
| Kakin yuvi / Poner la sillas .....  | 348        |
| Kasa tiuvi Savi / Hacer el círculo de la Lluvia .....                             | 359        |
| Savi ñuu / Lluvias locales .....  | 366        |
| Savi chèe / Lluvia principal.....   | 369        |
| Nuu Ntiixin / El jicaral .....  | 370        |
| Na Iva si'i / Padres y Madres.....  | 374        |
| Ra tu'va / El que aprendió .....  | 376        |
| Ndatyuma / Sahumar .....  | 380        |
| Nii / Sangre .....  | 383        |
| Ndakuató / Peticiones .....   | 388        |
| Ndiki'in ra / Recibe la ofrenda.....  | 394        |
| Ni xinu / Cierre.....   | 399        |
| <b>6. Kutù'và yu Tu'un Va'á / Estoy aprendiendo la palabra de bienestar .....</b> | <b>402</b> |
| Advertencia .....   | 404        |
| Biografía .....   | 404        |
| Ancestros.....  | 405        |
| Familia .....   | 406        |
| La Santa Cruz .....   | 407        |
| Títeres y teatro.....   | 408        |
| Los carismáticos .....  | 410        |
| Seminario .....   | 410        |
| Hominis .....   | 413        |
| <b>Crónica .....</b>  | <b>413</b> |
| 2009 .....  | 416        |
| 2010 .....  | 416        |
| 2011 .....  | 417        |
| Título de la investigación .....  | 420        |
| Tema de la investigación .....  | 420        |
| Contexto.....   | 422        |
| Campo de estudio .....  | 422        |
| Justificación.....  | 422        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Tipo de tesis .....</b>               | <b>426</b> |
| <b>Hipótesis.....</b>                    | <b>427</b> |
| <b>Barreras.....</b>                     | <b>429</b> |
| Cognitivas.....                          | 430        |
| Lingüísticas .....                       | 430        |
| Religiosas.....                          | 431        |
| Fisiológicas.....                        | 431        |
| <b>Fuentes de información .....</b>      | <b>431</b> |
| <b>Tipo de investigación .....</b>       | <b>432</b> |
| <b>Delimitación.....</b>                 | <b>433</b> |
| <b>Sujetos de estudio .....</b>          | <b>434</b> |
| <b>Objetivo o propósito general.....</b> | <b>435</b> |
| <b>Técnicas de investigación.....</b>    | <b>436</b> |
| <b>Ejes de investigación .....</b>       | <b>437</b> |
| <b>Marco teórico.....</b>                | <b>438</b> |
| <b>Reflexiones .....</b>                 | <b>440</b> |
| <b>El aprendizaje ritual.....</b>        | <b>457</b> |
| <b>Anexo 1 .....</b>                     | <b>464</b> |
| <b>Anexo 2 .....</b>                     | <b>484</b> |
| <b>Anexo 3 .....</b>                     | <b>510</b> |
| <b>Anexo 4 .....</b>                     | <b>534</b> |
| <b>Anexo 5 .....</b>                     | <b>544</b> |
| <b>Anexo 6 .....</b>                     | <b>564</b> |
| <b>Bibliografía .....</b>                | <b>610</b> |



## Summary

Is it possible from some one out side of *Ñuu Saví* (Mixtec) culture to learn how to do an ethnodrama? A healer and rain maker from Mixteca land is teaching me how to ask for rain and cure diseases. “*Kutù’và yu Tu’ún Va’á*”, is the name of my thesis and means “I am learning the wellness word”. This work is an “ethnodramatic initiation” to their sacred language.

I don’t attempt to read Don Marcelino’s mind but to create a mental scenario that would help us to contemplate the internal spectacle he and his community watch during the ethnodrama of rain and healing. Finally I will represent my learning process during my initiation to body-mental technics.

The subject of the thesis travels around several concepts interrelated: feast, ritual, celebration, healing, rain, knowledge, magical thinking, learning, performance... It’s related to an analogic language, oral culture, holistic perception and ethnodramaturgy. I will apply some of the concepts of Weisz’s ethnodramatic performance theory to a place located in Mexico, state of Oaxaca, Juxtlahuaca district, belonging to the municipality of Coicoyán de las Flores, El Jicaral. A wiseman from *Nuun Tiaxin*, *Ñuu Saví*, is teaching me how to speak with Rain and Sicknesses.

Ethnodrama is a word used by Weisz to make the difference between theatre, and an ethnic paratheatrical performance. The ethnic drama is a mythological text, that it is seen inside the mind of the community members. Weisz conceives the concept as part of a greater project called, Anthropology of Knowledge, that studies the imaginary solutions to explain the formation of the world, the universe and the inscribed rituals in all great antique cultures Weisz [1994b:29].

*Curanderismo*, quackery, belongs to a illegitimate literature, it is something no serious. An art that goes beyond the canons of a written text and does not match with the categories of our cultures. It threatens the monolithic solidity of our academic reality and then it’s excluded.

Weisz proposes to study shamanic text from a marginal position in front of a central culture that only recognizes as valid certain texts. The ethnotexto is uncomfortable, it intimidates the unity of the group of the dominant culture. *Curanderismo* places itself then in a position that questions a conceptual colonization, that “behavior and ideology that nourish themselves from a totalizing strategy”. A colonization that transcends Europe, related to power and to the dominant position. This is how Literature field is created Weisz [2005: 102-103].



*Curanderismo* represents otherness language that begins a violence against ratiocentric discourse, same that identifies magic with pathology. But it does not intend either to be a polarized position nor a fundamentalist solution Weisz [2005: 104].

This theory splits from performance studies, lead by Schechner, a man of theatre, and Turner, an anthropologist. Anthropology and Theatre converge. Drama is transpose to anthropology, and vice versa. Drama will not longer just be a useful metaphor to understand human behavior but it will be studied as such. Weisz, pupil of Schechner, will not agree in studying all performances with the glasses of theatre and this branch will become later the ethnodramatic performance studies, which have nothing to do with Turner's proposal about ethnodrama, the script made out of ethnographic data.

For Weisz, Artaud, is the first corporal artist, that looks to establish a dialogue with otherness and recover body freedom Weisz [1992d :156]. Curiously, he perceives a language inscribed on the *tarahumara* mountains as the Indians do. He has altered his perception and discovers inside his body a new language that *rarámuri* offered him Weisz [1994b: 87]. The break down from writing is such that he ends locked up in a house and the identity of mad is given to him.

In 1981 Nuñez and Zorrilla together with Weisz, founded at Universidad Nacional Autónoma de México an Ethnodramatic Studies Seminar to study the performance events related to ritual, cult, magic, dance, feast and game. The objective of this studies was to expose themselves to another ways of perceiving reality different from Western's, a different type of knowledge.

They began by creating interdisciplinary analysis tools, locating bibliography about similar studies, doing field work at an indigenous community, registering video, audio, and photos, and at the end exploring with the corporal technics used by shamans Weisz and Zorrilla [1981 :1-4].

The first fruit of the seminar was a little catalogue named *Ritual Brain* where an hypothesis of shaman drama origin is launched.

According to Weisz we share a biological intelligence with other living beings. This intelligence organizes information both cognitive and organically. It was divided into two: monological and analogical. The first comes from western cultural development, a lineal and fragmented attitude, similar to our cities and to our relation with nature. The second conceives the environment in a holistic and inside a mythic-ritual system. The environment plays an important roll in human and supernatural behavior. The analogical culture, is subdivided into the hunter and gatherer roll. The

hunter explores a habitat full of images and colors, faces it, explains it and commits himself with it and to the dangers of ambushing the prey. The gatherer instead is sedentary, he looks for an equilibrium between his person and nature through contemplation.

According to this Seminar, theatre tries to rebuild the shaman's visionary world with intellectual technics. It is born when an interior image is condensed into a text to be performed. The Greek God, instead of being inside the body minded of shaman, goes to the surface and dresses the actor. The shamanic vision is rebuild with masks, voice and cothurnus. A group of helenos is gathered to perform Dionysus, Demeter and Persephone. The formal tragic character gets in touch with death, suffers a trauma, and is purified with catharsis. This term means spiritual relief and expelling, in theatre becomes an intellectual drogue, an emotional liberation of terror is accomplished projected to a sympathetic public.

The drogue inside the shaman works as healing and physiological implosion. The performance occurs inside the narcotized body of shaman and his mental vision. The dialogues between the shaman and the somatic personification dressed by entheogen, a substance to be raptured by a divine entity) took another life trough the actor. This origins of theatre can be compared to ethnodrama Weisz [1984 :26: 5].

Ritual thinking content begins from a biological concept that can be studied by neurophysiology. The psicocorporal technics constitute the structure of tribal thinking inscribed on the ritual event. Some events and theomorphic figures are related to perceptual and corporal phenomena especially on the oral stage. Here appear prototheatrical elements with performance codes. Writing appears and these codes become theatre, a more rational structure Weisz [1984 :26: 5]. Writing organizes environment in a very different ways from that of the oral cultures still do. Mixtec's rain and healing rituals contents these prototheatrical elements and corporal technics.

First I review Schechner Performance theory. Later I make an exercise on how to analyze Mesoamerican feasts, celebrations, dances and ritual that were studied from the drama perspective, using instead an ethnodramatic approach. Later I try to apply to the reading of both rituals healing and rain. As conclusion I write with an essay how did I learn the *word of well being*.

The general objective was from me to learn a sacred language to talk to Rain's Lord and Diseases somatic personifications in *Ñuu Saví*. Further than just being a participant observer, I was an analyst and an apprentice. As particular objectives suggest the following: To expose myself to different

ways of knowing, perceiving and representing reality. To tell my own story of how I learned to talk to Rain and sickness. To perform an ethnodramatic analysis.

Is it possible to reconstruct the lost memory gap of 500 years? Something is broken. Is there any thing we can do to overcome the lost? The voice of my ancestors speaks through Don Marcelino's voice linked to an unbroken tradition of thousands of years. I hear his voice, so the Rain's and the Diseases's body personifications.

Artaud was seeking to give back to theatre his lost ritual component. I had to step out of theatre to experience some thing similar to the prototheatrical event. I went to look for what our culture forgot: magical thinking, body, community ritual, reciprocity.

There are many efforts to study rituals, feasts and celebrations from a theatrical perspective. They do a violence to their particular structures. This study pretends to read these events from the place they were born. To abandon our own cognitive structures is necessary to understand an ethnodrama.

Is it possible for someone from another cultural reality to learn the body techniques used by a healer-rain maker? It is impossible in such a short time to learn and practice that knowledge as people from Mixtec land do. However, I can confirm that there is another type of knowledge that goes beyond reason. I learned how to do the ethnodramas in general, but not like them. I know some things they know, but not all they do. I did not learn what I expected. Practice is required for several years.

I hope this codex-thesis I painted-wrote serves as a stage-vision-show to watch the collective perceptions and my own learning.







## Introducción

Para Weisz no toda representación es teatro. El teatro debe ser colocado desde donde surge: en Grecia. Este es un estudio sobre dos etnodramas de Ñuu Saví, la Mixteca. El etnodrama es un término que utiliza Weisz para diferenciar el teatro de la representación étnica parateatral. Esta teoría es una especie de cisma que se separa de los estudios de representación, los famosos *performance studies*. Los principales exponentes de esta teoría son Schechner, director y académico de teatro y Turner, antropólogo hijo de una actriz. Antropología y Teatro convergen. Se traslada el teatro a la antropología y la antropología al teatro. Ya no se utilizará el teatro como metáfora para entender el comportamiento humano. Se estudiará el fenómeno de la representación en cuanto tal.

Así se analizará muchas representaciones desde el molde de teatro. Sin embargo Weisz, quien estudió *performance studies* con Schechner en la Colombia University y New York University, no estará de acuerdo y poco a poco irá perfilando varios elementos para ir construyendo lo que llamará *teoría de la representación etnodramática*.

La búsqueda de Artaud por devolverle al teatro su ritualidad perdida lo hace ir a experimentar los rituales de los tarahumaras o los celtas. Muchos esfuerzos, imitando esta búsqueda, no se han acercado al rito desde su lugar, sino que se ha analizado desde el teatro. No son pocos los intentos solo se quedan en pretensiones. Para entender un fenómeno ritual es necesario por tanto salirse de las estructuras cognitivas de la propia cultura, entre ellas las estructuras culturales que determinan nuestra forma de representar. Exponerse a otras formas de representación intentando captar la estructura de la misma, es la tarea que Weisz se ha propuesto.

### ANALÓGICA:

Hay muchos mundos. Los muertos te avisan en tus sueños, si comes una flor sabes diagnosticar la enfermedad. El viento es un señor, la naturaleza está viva, escucha y llama, los seres del monte enloquecen, los dueños del lugar te agarran, los espíritus te piden de comer, los demonios te enferman del estómago, el espíritu que roba el aliento, dale de beber a la tierra para que no te jale. El que sabe, hay muchos que saben, te va a presentar ante el Señor de la Lluvia para que aprendas más rápido. Él ve al Señor de la Lluvia, y ha perseguido durante toda su vida a los seres del monte. Se enseña oral. Hay que estudiar para aprender. Las plantas te dicen cosas, los animales te avisan, los sueños, la baraja...

### MONOLÓGICA:

La realidad es Una, la que pienso, todo lo demás son sentidos, engaño, ficción, percepción, imaginación, cuerpo, magia, superstición, idolatría, herejía, mentira, ignorancia... nada. Hay Un solo Dios, los demás son demonios que hay que exorcizar. La naturaleza son seres inferiores susceptibles de cosificar. El conocimiento es Uno, racional superior, universal. Sólo hay Una forma de conocer, la monológica. Toda representación es Teatro.

*Texto inspirado en el dialogismo teórico de Gabriel Weisz [2005: 91-92].*

El diálogo anterior hace evidente nuestra tendencia cartesiana a separarnos de nuestra inteligencia corporal temporal y espacial. En esta charla un mundo logocéntrico, monológico cuestiona a otro, responde un conocimiento corporal y analógico. Es una crítica al totalitarismo cognitivo.

Esta es una “palabra pobre, humilde”, *Tu’un Nda’vi*. Así llaman también al idioma mixteco algunos de sus hablantes. También se llaman a sí mismos pobres, tristes, humildes. Por ello esta palabra que ahora escribo también es pobre, humilde. No puedo aspirar a más. La palabra pobre nos habla de marginalidad. Una palabra-conocimiento perseguida/o, silenciada/o, desprestigiada/o en un mundo de arrogancia. Una palabra terremoto que hace temblar mis estructuras cognitivas y las de mi cultura, mi realidad, mi orden. Siguen en pie, fisuradas y desvencijadas, pero aferradas a estar de pie. Y aunque noto cierta resistencia de mi parte a habitar esta casa marginal, intento hablar desde ahí en los huaraches de Don Marcelino, un curandero-granicero y su comunidad *Nuun Tiaxín*, Agencia municipal de El Jicaral, Municipio de Coicoyán de las Flores, Distrito Juxtlahuaca, Estado Oaxaca, País México, Continente Americano, Planeta Tierra, Sistema Solar, Vía Láctea, el Universo. Y son estas mismas categorías entre otras que impiden que sea él mismo quien se presente y nos hable sobre lo que sabe. Estructuras sociales basadas en la exclusión lo impiden. Cometo el atrevimiento de hablar por él, sobre su saber y su conocimiento. No con una actitud de apropiación, sino de respeto, no destructiva sino creativa, no para producir lástima, ni tomar venganza, sino para iniciar un diálogo profundo con cuerpos excluidos. Un pueblo originario más a la lista negra. Un diálogo que incluya sus palabras, su conocimientos marginadas/o que rompa el largo silencio de los 500 años.

Aquí narro cómo Don Marcelino me enseñó a hablar con la Lluvia y con las Enfermedades. A ser recíproco, dialógico, comunitario mediante el acuerdo. Se trató de aprender a ser empático con el cuerpo, la comunidad y la naturaleza. Este no es un estudio sobre teatro mixteco, sino sobre *etnodrama* mixteco. No es un análisis meramente antropológico, sociológico, filosófico. Es una labor que navega entre el arte, la técnica y la ciencia. El ensayo orbita de forma desordenada dentro de una red de temas que carecen de centro: Representación, magia, ritual, aprendizaje, mística, diálogo, lenguaje, curanderismo... Hay dos constelaciones que hilan a varios de estos puntos. Ellas son dos ritos mixtecos: La curación de enfermedades y la petición de lluvias de El Jicaral, Oaxaca. La red de conceptos que tejen la teoría liminal de Gabriel Weisz Carrington han sido el mapa que me orientó-enredó para recorrer el camino de aprendizaje que estoy andando. Gabriel Weisz es hijo

de Leonora Carrington, la así llamada pintora surrealista. Ella será su iniciadora a un arte corporal mágico.

Digo “estoy andando” porque no es un viaje que haya terminado. Este camino fue trazado por primera vez por el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM en los años ochenta en México. Mi propuesta consiste en pisar las huellas que dejaron ellos. Al haber elegido una teoría liminal obliga a mi estudio a ser inconsistente e incompleto, una propuesta en constante crisis e incertidumbre, enfrentada al devenir, lo infinito y el caos. Solicito su paciencia mientras recupero mi cuerpo y mi memoria primigenia.

Se han hecho muchos estudios sobre magia, ritual, representación, chamanismo, culto, mística, desde el arte, la ciencia, la técnica, la filosofía. Pocas o quizá ninguna las estudia todas bajo una actitud interdisciplinaria flexibilizando el método científico, mezclando el arte, la filosofía, la ciencia y la técnica, como lo hace Weisz. Y sobre todo llevando a un experimento parateatral las técnicas corporales etnodramáticas.

Este por tanto se podría llamar un estudio de representación o si se prefiere un papel con las palabras de Weisz, las de Don Marcelino, y su comunidad, las mías y las de los miembros del Seminario-Laboratorio. Estas palabras se entretajan y se escriben no para fijar sino para promover un diálogo que ayude al conocimiento, difusión y desarrollo de lo que se podría nombrar etnodramaturgia del pueblo de la Lluvia.

Estudio mi propia iniciación a las técnicas etnodramáticas del Pueblo de la Lluvia que se utilizan en dos representaciones rituales: la ceremonia curativa y la fiesta agrícola.

He recibido la amistad y el apoyo de Ofelia Pineda Ortiz, su familia y su comunidad, ella es originaria de *Nuun Tiaxín* y fue alumna de un Taller de Teatralidad Ritual que impartí en la Universidad del Mar, en Oaxaca, México, quien me ayudó a revisar los capítulos relacionados a su comunidad; el Dr. Jaime García Leyva, más conocido como el jaguar, es antropólogo *na savi* y también revisó parte del texto desde la cultura *Ñuu Savi*. El mismo Gabriel Weisz Carrington, creador de la teoría de la representación etnodramática, me asesoró en hacer un análisis etnodramático Guerra Arias [2011 :229-247] y revisó parte del texto. El Dr. José Luis Díaz, quien asesoró a su vez al Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en los años ochenta, me orientó en lo que se refiere a la actualización de los conceptos del cerebro ritual.

Conté con dos directores de tesis, la Dra. Cristina Bravo Rozas, coordinadora académica del Máster de Teatro y Artes Escénicas adscrito al Instituto de Teatro de Madrid de la Universidad Complutense de Madrid, el Dr. Joaquín Martínez Sánchez, investigador del CIESAS y miembro de la Junta de Andalucía Consejería de Educación y Ciencia, especialista en lengua, cultura y literatura del pueblo da la Lluvia, aprendizaje sagrado e intérprete de textos sacros.

Experimenté con las técnicas etnodramáticas aprendidas durante mis talleres en Huatulco, Oaxaca, México, en Madrid y Sevilla, España. Agradezco especialmente la generosidad y la asiduidad de algunos alumnos como Gabriela Aby, Julieta Avelino, Ofelia Pineda, Jessica Rivera y Ozami Jared Zarco; los chicos del Máster en Teatro y Artes Escénicas adscrito al Instituto de Teatro de Madrid de la Universidad Complutense de Madrid: Ana María Gómez, José Couto, Marleyda Soto, Isabel Rosique y Natalia Cabanillas Sola y también a las alumnas Carmen Alegría y María Fernández de la Universidad de Sevilla. De todos ellos aprendí gracias a su entusiasmo, preguntas, aportaciones y sus propias exploraciones.

La magia y el “pensamiento mágico” son expresiones que se han aplicado de manera indiscriminada para cubrir y definir un amplio repertorio cultural. Las ciencias humanas y la literatura hacen uso de la magia y abusan en sus intentos por definir o aprovechar elementos que adornen sus trabajos con una opulencia exótica Weisz [2013a: 7].

¿Cómo conocemos? De muchas formas. Muchos filósofos han dado sus respuestas al problema del conocimiento. Y muchos sabios de culturas antiguas también tienen sus respuestas a este problema pero sus voces no son escuchadas. Esta tesis intenta explicar que hay miles de formas de conocer y que el mundo occidental no necesariamente tiene la verdadera y la única. Intento dar voz a uno de esos muchos mundos marginados que occidente intenta silenciar. La metodología es descubrir la existencia de un lenguaje corporal y colocarlo al mismo nivel que el lenguaje de la ciencia.

En un tiempo imperaba la noción de que todo conocimiento debía medirse según criterios aceptados por reglas académicas y que todo conocimiento era accesible a los observadores de las culturas. Durante décadas el acercamiento derivaba de la construcción alrededor de ciertos términos dentro de toda una enciclopedia que abarca distintos pueblos; éste es el caso del vocablo *mana* originalmente empleado por los melanesios. Esta palabra junto con otras han servido como instrumentos para comparar creencias entre diversos grupos humanos y hablar de una esencia particular de los objetos. Varios escritores de la cultura empleaban esta noción para abordar los orígenes de toda religión Weisz [2013a: 8].

¿Por qué soñamos lo que soñamos? ¿Por qué imaginamos lo que imaginamos? Esas imágenes son tan fuertes que a veces no sabemos si estamos dormidos o despiertos decía Descartes. Si ocupamos el espacio de aquello que llamamos realidad. Si para el cerebro ambas imágenes son verdaderas, reales, ¿por qué discriminamos nuestra imaginación y nuestros sueños?

Una visión sobre los cuerpos mágicos se desprende de conductas, actitudes y posturas que se defienden y buscan separarse frente a toda una dimensión humana que nos parece distinta a la nuestra Weisz [2013a: 8].

Este trabajo intenta enfocar la mirada a un lenguaje corporal y recuperar el espacio del imaginario., ampliar el léxico corporal. Es una declaración de independencia corporal contra toda forma de sometimiento que la religión judeo-cristiana, los estados, la economía imperante, los medios de comunicación y la familia, la industria farmacéutica y empresas extractivas y *agribusiness* ejecutan sobre nuestros cuerpos.

Pensamos que muchas de estas actitudes van perfilando una política cultural, o sea, una manera de abordar culturas que no pertenecen a quienes las describen pero que se quieren adquirir para enriquecer los espacios mentales Weisz [2013a: 8].

Para poder entender los antecedentes del etnodrama es necesario mirar con detenimiento la teoría de la representación propuesta por Richard Schechner [1977 :407], un gran impulsor de los *performance studies*, quienes influyó a Weisz durante su estancia en Estados Unidos. El primer capítulo trata de esto. Para situar estas dos *teorías de representación* nos ayudará el abanico que elabora Beeman sobre la Antropología del teatro y el espectáculo Beeman [1993 :369-393].

El capítulo dos explica en qué consiste la teoría de la representación etnodramática de Gabriel Weisz, una rama o cisma de los *performance studies* nacida/o en México. Comento el manifiesto, los objetivos, las etapas y publicaciones del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la Universidad Nacional Autónoma de México . Abordo cómo el postmodernismo buscó trasladar las técnicas chamánicas y llevarlas al teatro . Defino los modelos teóricos en los que se basó el trabajo del grupo piloto “elementos de la teoría de la representación etnodramática” Weisz [1994b: 169-180], cómo realizar un “análisis etnodramático” aplicado a la tradición del ritual de papel en San Pablito Weisz [1985b] y la hipótesis del “cerebro ritual”: en qué consiste el fenómeno ritual, el origen chamánico del teatro, qué teorías de la neurofisiología podrían respaldar la existencia de un cerebro ritual para luego comparar el ritual del peyote *wixarika* con los ritos que originaron al teatro Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26]. Además se agrega el último estudio del Seminario: Una exploración sobre el juego y el rito: las partes ocultas del juguete, el tiempo biológico y mítico, los juegos prehispánicos, el juego ritual y el videojuego Weisz [1986b :183].

...una dramaturgia corporal, por lo que entendemos los conflictos que se articulan en el cuerpo al basarse en un texto que se destina a ser representado. En esta dramaturgia se revisan aspectos de una modernidad en pugna con los esquemas corporales de sociedades muy conservadoras Weisz [2013a: 8].



Dado que el objetivo es pisar las huellas del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas este trabajo sólo aborda la bibliografía que fue el resultado de dicho seminario, con algunas excepciones que consideré importante incluir.

Por las condiciones que prevalecen en torno a todas estas cuestiones procuramos mantener una mirada abierta a los rudimentos de lo mágico, no como adjetivos del conocimiento que se apliquen a todo, sino referidos a un núcleo de tradiciones y costumbres determinadas; lo contrario es lo que ocurre cuando consolidamos un capital de conocimiento que circunscribe al mundo cultural en las leyes y reglas de nuestras propias prácticas culturales. Estos matices del conocimiento cobran forma en el acervo de elementos que acopió Carl Jung bajo las normas del inconsciente colectivo y de las representaciones colectivas como criterios para “entender” un “pensamiento primitivo” Weisz [2013a: 8].

Por último, para diferenciar la teoría de Weisz del concepto de etnodrama utilizado por otros autores como Mars Mars [1962 :6-22; Mars [1981 :183-189], Turner Mienczakowski [2002], Grotowski Prieto Stambaugh [2011 :143-164] y Moreno Moreno [1983] entre otros, quienes usan el término con otras connotaciones, haré un repaso breve sobre sus enfoques. Haré un especial énfasis en Grotowski.

En el capítulo tres hablo de cómo la representación etnodramática ha sido incomprendida, perseguida, relegada... ya sea por el teatro en general y en particular el catequético y las representaciones religiosas litúrgicas. No toda representación es teatral. Para Weisz es necesario estudiar estos fenómenos desde los lugares donde surgen. Sería más correcto afirmar la existencia prehispánica del etnodrama.

Siempre es problemático realizar un panorama histórico completo sobre cualquier tema. Será interés de otra investigación abordarlo. Me limito yo a mencionar sólo algunos aspectos que elegí casi de manera arbitraria, que pueden mostrar la complejidad del tema. El trabajo trata sobre el etnodrama *Ñuu Savi* pero tocaré algunos puntos del etnodrama prehispánico-colonial mesoamericano y en particular el náhuatl. También al final hablo sobre el teatro catequético. Para poder comprender el etnodrama mixteco como fuente de conocimiento hace falta entender la epistemología *Ñuu Savi*.

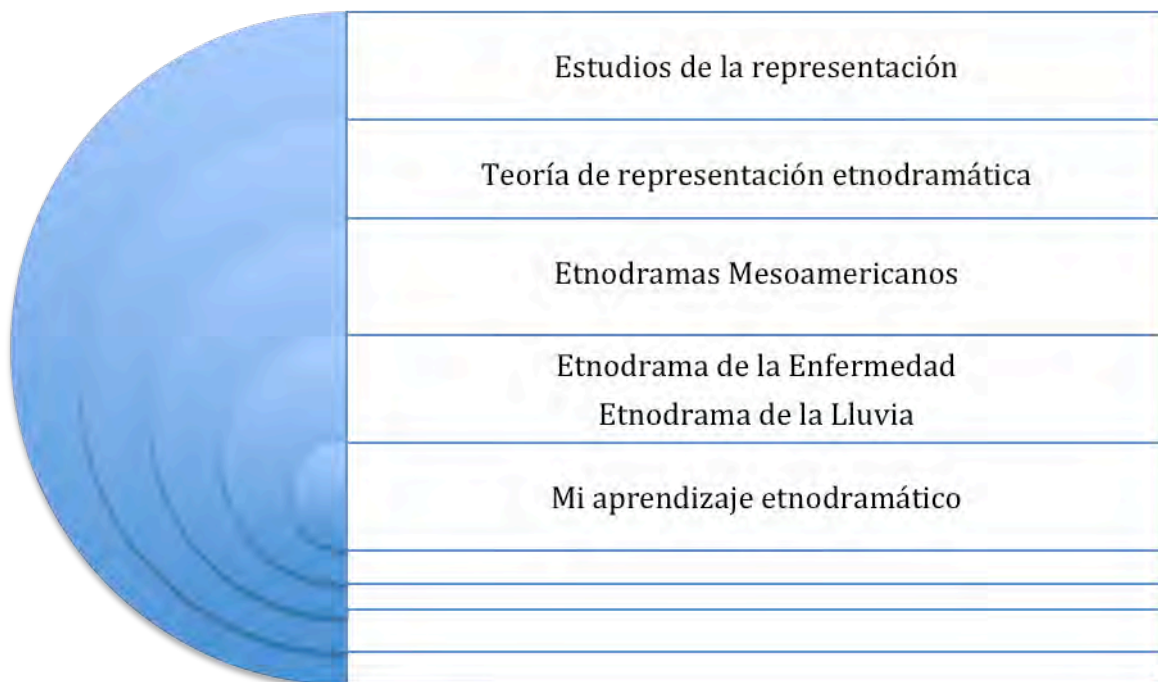
Se efectúa un análisis del ritual de curación en el capítulo cuatro, las personificaciones somáticas que intervienen. Además de traducir y analizar el tipo de palabras de bienestar que se dice a las enfermedades, examinaré el mito, el plan maestro, el protagonista, las técnicas etnodramáticas que utiliza, las acciones, los cuerpos de los participantes y de las personificaciones somáticas, la transformación de objetos, el tiempo y el espacio.

En el capítulo cinco cuento el etnodrama de la lluvia, la petición al dueño del agua. Aquí intento hacer una narración y marginar el análisis a las notas a pie de página para dar su lugar al parangón

sagrado. Iniciamos con la preparación de los objetos sagrados que serán resignificados, la invocación de las lluvias y demás invitados invisibles, el sacrificio, la curación, la ofrenda, el fumar, beber y comer en comunidad vivos y muertos y dueños del agua.

En el último capítulo parto de una autobiografía, un crónica de mi trabajo de campo, explico la delimitación de la tesis, la justificación, las técnicas de investigación, qué tipo de investigación he realizado, cuáles han sido mis instrumentos y técnicas de investigación: un acercamiento intuitivo, otro analítico y por último el experimental Eco [1977 :237].

Narraré mi propio etnodrama no sin justificar el ensayo como técnica del reporte de investigación. Describo mi intento en modificarme y modificar mis instrumentos para acercarme a este conocimiento. En él cuento mi historia, mi devenir y respondo a la pregunta si es posible para mí aprender o no las técnicas etnodramáticas que utiliza el curandero.



En esta figura se explica de manera gráfica el contenido de la tesis.



## 1. Performance theory / Teoría de la representación



Is performance studies a 'field,' an 'area,' a 'discipline'?

The sidewinder snake moves across the desert floor by contracting and extending itself in a sideways motion. Wherever this beautiful rattlesnake points, it is not going there. Such (in)direction is characteristic of performance studies. This area/field/discipline often plays at what it is not, tricking those who want to fix it, alarming some, amusing others, astounding a few as it side-winds its way across the deserts of academia.

—Richard Schechner, New York University



## Introducción

Hablar de etnodrama es hablar a la vez de representación, rito, culto, religión, fiesta, celebración, magia, chamanismo, percepción, imaginación, conocimiento, mundo, realidad, catarsis, trance, cuerpo, mimesis, éxtasis, juego, danza... esta red de conceptos multívocos tejen una telaraña de teorías relacionadas entre sí que abordan cada uno de estos términos desde diferentes perspectivas. Se han explorado múltiples campos de estudio que aborda el etnodrama desde ópticas tan distintas como la religión, la filosofía, el arte y la ciencia.

Por ejemplo en la poética de Aristóteles del siglo IV a. C. se estudia el origen de la tragedia, la imitación de la realidad, la *catarsis*, conceptos relacionados a los mecanismos de representación asociados al mimetismo del etnodrama, al *conocimiento analógico*, al origen chamánico del teatro y a la implosión fisiológica de la teoría etnodramática. Santo Tomás nos da una respuesta a la pregunta ¿cómo conocemos? a la cual Weisz responde, “Hay varias maneras de conocer. Lo importante es no confundir nuestra manera de conocer con algo universal y válido para cualquier cultura” Weisz [2012]. La concepción de la mente, cuerpo, de Descartes se contrapone precisamente a la *inteligencia corporal* de Weisz. O bien el antropólogo Frazer (1890) aborda la magia y la define como pre-religión y pre-ciencia y Weisz discute su definición “en torno a las fuerzas telúricas componentes psíquicos que se desprenden de las cosas y entran en el ser humano” Weisz [2013b :168] . Las neuronas espejo que nos ayudan a mimetizar el deseo del otro, la propuesta de Freud de inconsciente se opone al concepto de Weisz, *lo que está oculto a la conciencia*; el sistema universalista de Jung se contrapone a la apertura que debe tener el etnodramatista para descubrir las estructuras particulares de cada grupo; el chamanismo de Eliade que pretende unir a todas las manifestaciones de ese tipo bajo un mismo rubro (1951) y la resistencia de Weisz por utilizar el término *chamán* y en vez, *curandero*. También se puede asociar con Huxley (1954) y la narración de su viaje estético-religioso de su percepción alterada con mezcalina o “Las enseñanzas de Don Juan” de Castaneda (1968) quien involucró a su propio cuerpo en objeto de estudio, recibe un entrenamiento psicofísico y “construyó una estructura de conocimiento que interpretaba a los grupos que estudió y pretendía que tales estructuras eran verdaderas” (Weisz, comunicación personal) frente a la postura relativista de Weisz “entendiendo desde el principio que van a ver cosas que yo no comprenda”. Guerra Arias [2010b]. Grotowski, Brook y Barba también ha experimentado con materiales perceptuales distintos como lo hizo el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas Brun [1981 :3-4: 4]. Pretender mostrar un mapa-panorama completo por enfoque, autor, campo de estudio, área de conocimiento y sus combinaciones, resulta una misión imposible.

Para contextualizar la teoría de la representación etnodramática, labor que me he propuesto en este capítulo, es necesario elegir uno de esos temas para que sea viable. Opto por los estudios de la representación, en particular los etnodramáticos como eje principal de manera arbitraria debido a que no puedo mostrar un panorama completo. Los *estudios de la representación* son esa serpiente en el desierto que se contrae y se expande en muchas áreas, disciplinas, campos, temas...

Performance Studies is not one-size fits all, but all sizes try to fit in. That is, if you can handle conflict, cope with ambiguity, navigate the incomprehensible, relish the rivalry. —Lois Weaver

Si hacemos caso de Weisz y ampliamos este abanico a la literatura, al cine, a la pintura, encontramos que la labor por definir la representación se vuelve todavía más compleja, al ser transdisciplinar Weisz [2005: 13].

Los *estudios de representación etnodramática* tienen como antecedente los *performance studies* que iniciaron en Estados Unidos en los años sesenta por Wallace Bacon (1914–2001) y fueron impulsados principalmente por el director de teatro Schechner.

Uno de los formadores de Weisz fue Schechner, quien junto a Turner, son considerados los padres de los *performance studies*. A diferencia de éstos, los *estudios etnodramáticos* intentan alejarse del teatro para poder analizarlo desde sus lugares de origen.

Dejaré afuera la propuesta de *etnoscenologie*, una nueva ciencia fundada en 1995 en la Universidad de París por Jean Marie Pradier quien conoció las ideas de Weisz desde los años ochenta para un estudio más profundo. Los estudios etnodramáticos y la etnoescenología se parecen en que ambos abordan el mundo de las representaciones, intentan alejarse de actitudes etnocéntricas y buscan interpretar desde su contexto social cultural e histórico.

Para acotar aún más el contexto, en este capítulo me centraré exclusivamente en el horizonte que muestra Beeman sobre la antropología del teatro y del espectáculo y la *performance theory*, la *teoría de la representación* de Richard Schechner. Por último veremos cómo el concepto de *etnodrama* ha sido usado por otros autores con diferentes perspectivas. Centremos la atención en el término *performance*.

## El concepto de performance

Ya que nos proponemos mantener el eje en la representación exploremos algunas definiciones del término *performance*.

Villegas nos define el concepto de *performance*:

En la actualidad, en algunos espacios académicos y teatrales, se ha puesto en vigencia el término “performance” como una expresión que puede incluir desde el teatro en sentido tradicional y las prácticas escénicas hasta lo que hemos denominado teatralidad y teatralidad social.

El término busca un modo de substituir la expresión “teatro” para incluir otras prácticas escénicas dentro de los estudios teatrales. Tal fue el caso de los estudios de la danza y los ritos llevados a cabo por antropólogos, especialmente en Estados Unidos. Se entendió como el acto de representación en un escenario, aunque este escenario no fuese el tradicional del teatro a la italiana. La expresión se usa con frecuencia para denominar prácticas escénicas próximas al “teatro” pero que incluyen elementos no tradicionales, con utilización de elementos producidos por la televisión, por los sistemas de comunicación multidimensional, los espectáculos públicos masivos o publicitarios. Los estudios sobre el teatro latino de los Estados Unidos y en otros sectores la entienden predominantemente como actuaciones de unipersonales, en general de mujeres, confesionales, con utilización de procedimientos multimedia (Prieto, Arrizón). Sin embargo, hay quienes incluyen dentro de la calificación a los espectáculos e instalaciones de Guillermo Gómez-Peña. En este sentido, muchos investigadores consideran que en los últimos años el *performance* es el medio de expresión característico y definidor de los artistas militantes de las culturas marginales de los Estados Unidos.

El concepto de “performance” se ha ampliado extraordinariamente, de modo que en la práctica, con frecuencia, parece referirse no sólo a lo que denominábamos prácticas escénicas sino es el caso, nos parece, de Javier Vidal quien comienza la historia del “arte de la performance” en el período del Renacimiento y enfatiza la relación entre performance, pintura y otras formas. Vidal, a su vez, estudia las ceremonias públicas como formas performáticas, lo que nosotros denominamos teatralidad social y éste como construcción cultural y acto performativo. Para algunos ensayistas la expresión en su versión inglesa parece ser equivalente a puesta de escena o representación.

En este libro optamos por no utilizarla de modo sistemático porque, pese a su semejanza con “teatralidad” y “teatralidad social”, en algunos casos, y “discursos teatrales” en otros, el énfasis en “performance” pudiera entenderse en el “actuar para” y no la diversidad de matices que involucran los términos que hemos caracterizado en el apartado anterior.

Estas distinciones pueden ser especialmente significativas en la interpretación de textos y prácticas escénicas de los sectores culturales no hegemónicos, por cuanto permite establecer su función de acuerdo a su propio sistema cultural. Algunas de las prácticas escénicas de las culturas amerindias, por ejemplo, corresponden a discursos teatrales con función ritual, con integrada participación de los espectadores, en oposición a las formas teatrales posrenacentistas en las que el espectador es contemplador del espectáculo teatral. La misa católica, por ejemplo, es una práctica escénica ritual, cuyas transformaciones siempre son indicios de cambios significativos de la Iglesia Católica Villegas [2005 :325: 21-22].

Durkheim por ejemplo tiene una forma particular de ver a la representación relacionada a la creencia y se sale del marco que estamos abordando:

De la tradición durkheimniana ha llegado hasta nosotros la convicción de que la religión tiene dos categorías fundamentales: las creencias, que son representaciones o maneras colectivas de captar lo real, y los ritos, que son modos de acción Barabas [2006: 178].



En este estudio el término de *performance* no debe confundirse exclusivamente con la actividad artística de "una *performance*", entendido como arte vivo relacionado al *happening*, al arte conceptual, a los *fluxus events* o al *body art*. Tampoco debe traducirse como práctica espectacular. Traduciré la palabra en inglés como *representación* cuando se refiere a *performance theory* y *performance studies*. Dar una definición sobre la representación, resulta una tarea un tanto complicada por su naturaleza inclusiva (esa esponja que quiere absorberlo todo). En seguida muestro la definición que da Pavis sobre práctica espectacular:

#### PRÁCTICA ESPECTACULAR:

Fran.: *pratique spectaculaire*; Ing.: *Performance*; Al.: *Darstellung*.

Este término traduce mal la noción de *performance* en el sentido en que se habla, en inglés, de *performance studies*, estudio de las prácticas espectaculares y culturales. Los *performance studies* fueron creados en los años setenta por etnólogos (TURNER, 1982, *From ritual to theater*), teóricos y gentes de teatro (SCHECHNER, 1985: *Between theatre and anthropology*), administradores universitarios en el mundo anglosajón, para englobar el estudio del conjunto de manifestaciones espectaculares o culturales que van de los ritos y las danzas folklóricas a los espectáculos de teatro, de danza, de pantomima, de teatro corporal e, incluso, a las prácticas ritualizadas de la vida cotidiana.

Traducida a menudo como *práctica espectacular* la noción de *performance* aparece más ligada a la idea de realizar una acción (*to perform*), al modo de los verbos <<performativos>> que realizan la acción por el hecho de ser enunciados (ej.: <<¡Lo juro!>>, que a la idea de representar un espectáculo visual a los ojos de un espectador. Así pues, es el punto de vista lo que diferencia lo *espectacular* y la *performance* (o *performing art*). Lo *espectacular* es visto-nunca mejor dicho- desde el punto de vista del espectador, mientras que la *performance* es concebida en función de lo que hacen los *performers*, es decir, de aquello que GROTOWSKY denomina <<el arte como vehículo>>, de los artistas que actúan: <<los actantes>> (GROTOWSKY EN RICHARDS, T. (1995): *Travailler avec Grotowski sur les actions phtsiques*, Arles, Actes Sud. pág. 181).

Bástenos reflexionar sobre Grotowski, su definición de *performer* y el impacto que tuvo en Estados Unidos y en México. Cada autor dará a cada concepto un matiz distinto, por lo que tal vez no podamos aglutinar estos conceptos como uno solo.

Para Grotowski el *performer* es un ideal, un hombre de acción y no el que hace la parte de otro, un guerrero, un sacerdote, un danzante, un hombre de conocimiento, un iniciado o un ladrón, pontífice, hacedor de puentes Pavis [2002].

Jean Marie Pradier, crea una nueva ciencia para estudiar los eventos de la representación. Es la versión francesa de los estudios de la representación.

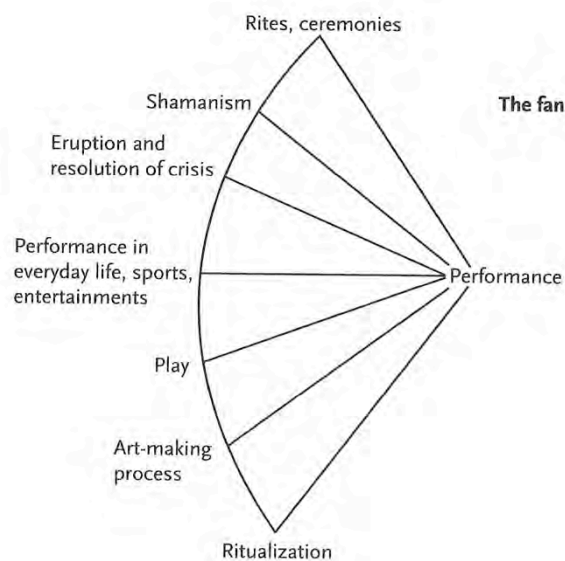
La *etnoescenología*\* aspira -sin complejos- a reagrupar, y luego analizar, el conjunto de las *performances*, tanto si son espectaculares en el sentido estricto, como culturales en el sentido general" Pavis [2002: 348].

La antropología utiliza la metáfora del teatro para explicar el comportamiento del hombre.

Dentro de la corriente que analiza la vida social como drama, juego o *performance*, S. Tambiah (1985) define la acción ritual como un sistema culturalmente construido de comunicación simbólica, básicamente performativa y constituida por formas pautadas y ordenadas de palabras y actos. En términos generales hay cierta coincidencia en considerar que los rituales son desempeños formales, estilizados y receptivos que se realizan en lugares sagrados y momentos calificados. Incluyen dramatizaciones, danzas, discursos, oraciones y pequeños actos rituales de umbral que preparan a los ejecutantes para la peligrosidad de lo sagrado del rito principal. Por ser actos sociales los rituales transmiten valores y sentimientos de una generación a otra Barabas [2006: 179].

“Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” Tavira [2004 :45-59]. Tavira piensa que debe separarse el teatro de la vida.

Otro problema surge al tratar de definir performance o representación. Si consideramos el gran abanico de representaciones que nos propone el autor de la teoría Schechner [1977 :407].



Ahora veamos cómo se une la antropología, el teatro y la representación, desde el panorama que presenta Beeman.

## La antropología del teatro y el espectáculo

### Introducción: El estudio del teatro y el espectáculo

El autor ve al teatro y el espectáculo como instituciones culturales y las diferencia. Deja afuera los juegos y los partidos, los deportes y las competencias, la literatura y la poesía, la danza y la música más allá del contexto del teatro y el espectáculo Beeman [1993 :369-393: 369].

Es muy difícil determinar la distinción entre una forma de actuación y otra. Al autor le interesa específicamente el aspecto teatral de la vida humana en oposición a la propuesta de Weisz que intenta acotar los límites del teatro Beeman [1993 :369-393: 369].

### **Contenido del estudio de Beeman**

Beeman no se limita con realizar un panorama de los estudios antropológicos sino que incluye a otros campos. El ensayo trata sobre 1. los estudios de representación en la antropología y disciplinas relacionadas, 2. las instituciones del teatro y el espectáculo, 3. los géneros específicos de teatro y espectáculo, y 4. la creación de un significado cultural dentro de los marcos de referencia del teatro y el espectáculo Beeman [1993 :369-393: 369].

### **El estudio de la representación en la antropología**

#### *Fondo teórico-histórico*

#### **Cuando el sujeto se descubre a sí mismo en su estudio**

Desde los años setenta las ciencias sociales y las humanidades han visto un maravilloso desarrollo intelectual: el *breakthrough into performance*, “la incursión en la representación”, citando el título de un influyente ensayo de Hymes (137). La palabra “incursión” denota participación y cierta intromisión. Los investigadores de las disciplinas humanistas se han dado cuenta que su misma presencia como equipo de observadores afecta el significado y la interpretación que se le otorga al material cultural Beeman [1993 :369-393: 370].

#### **Aplicación de la performances theory**

Los folcloristas, antropólogos socioculturales y antropólogos lingüistas han estudiado la representación para comprender mejor otros objetos de estudio más tradicionales. De esta manera la así llamada *performance theory*, ha sido aplicada al ritual por investigadores como Turner (219-225), Kapferer (144), y Frisbie (107); a las estructuras de interacción del lenguaje entre otros autores, por Beeman (41), Briggs (62), Duranti (83,84), Irvine (140), Kuipers (156), Sherzer (204,205), Tyler (226), y Urban (227); y a la estructura de la actuación en géneros narrativos folclóricos, muchas veces llamados *verbal art*, el arte verbal, por folcloristas como Buaman (28-30), Ben-Amos & Goldstein (47), y Kirshenblatt-Gimblett (152). Estudios sobre el humor muchas veces requieren un trato performativo, como lo que se ha visto en los trabajos de Apte (10) y Willeford (233) Beeman [1993 :369-393: 370].

#### **La antropología ha descuidado los estudios de la representación**

Beeman piensa que los antropólogos han estudiado la representación ampliamente por lo que ésta puede mostrar sobre otras instituciones humanas como la religión, la vida política, las relaciones de

género y la identidad étnica. Pocos se han dedicado a la representación en sí misma: su estructura, su significado particular, lejos de otras instituciones, las condiciones desde donde ésta ocurre y su lugar dentro de los grandes patrones de la vida comunitaria. Esta negligencia sobresale de manera particular con las actividades performativas diseñadas a “entretener”: el teatro y el espectáculo. Resulta sorprendente ya que el teatro y el espectáculo, son según el autor, instituciones universales, a las que la mayoría de las sociedades dedican mucho tiempo y energía Beeman [1993 :369-393: 370].

### **Consolidación de los estudios de representación como campo legítimo**

En el campo antropológico, los primeros trabajos teóricos sobre representación de mayor influencia, fueron los realizados por Bateson y Mead en Bali. Su película, *Trance y Dance in Bali* (27), y las monografías hechas por Jane Belo (44-46) que le acompañaron, cimentaron los fundamentos para considerar la representación tradicional un campo legítimo de estudio. Un trabajo posterior de Bateson sobre la representación ritual de Nueva Guinea, *Naven* (25), y sobre la naturaleza de el juego y la esquizofrenia (24, 26) aportaron un conjunto de herramientas intelectuales para el estudio de la representación, demostrando con ello que un estado cognitivo condicionado por la cultura, estructura y orienta la conducta humana Beeman [1993 :369-393: 370].

### **Dramas indígenas**

El autor presenta otros trabajos antropológicos más recientes que se caracterizan por enfatizar tradiciones dramáticas indígenas incluyendo un estudio significativo de el Shi'a Muslim *ta'ziyeh* drama de pasión en Azerbaijan de Ivar Lassy, un estudio de Edward Westermarck (160), y un trabajo de las tradiciones dramáticas de los nativos americanos hecha por Frank Speck (Cherokee) (210), R. B. Spicer (Yaqui) (211), y Julian Steward (Ute) (212). Estos trabajos, aunque interesantes, no encontraron en la antropología una tradición de estudios teatrales, según Beeman Beeman [1993 :369-393: 370-371].

### **Representaciones asiáticas**

Las elaboradas representaciones tradicionales de Asia era especialmente sugestivas para los antropólogos durante el periodo después de la segunda guerra mundial Beeman [1993 :369-393: 371].

### **Cultural performance**

El estudio de Milton Singer's *When a Great Tradition Modernizes* (207) introdujo la noción de *cultural performance* como una institución, corporalizando aspectos centrales simbólicos de la tradición cultural Beeman [1993 :369-393: 371].

### **La escuela de Turner**

Victor Turner, en sus primeros trabajos sobre el ritual *Ndembu* (221, 222), incluyó un manojito de material performático para desarrollar los conceptos de liminalidad y transformación en la conducta humana. Estas ideas fueron recogidas por sus estudiantes de teatralidad incluyendo a Beeman (32, 33, 35-37), Davis (72, 73), y Schechner (196-199). En su análisis de 1974 de los eventos sociales históricos como las revoluciones y disturbios sociales (221, 223-225). Turner extendió su concepto de *social drama* para incluir las estructuras del ritual. El trabajo de Turner, excepto por su análisis específico del ritual *Ndembu*, fue metodológica y de gran inspiración. Asesoró a estudiosos de *performance* pero él nunca hizo un estudio directo y extenso sobre las tradiciones performáticas, nos cuenta Beeman Beeman [1993 :369-393: 371].

### **Geertz se mantiene como un generalista de la representación**

En sus estudios sobre la vida Balinesa Geertz quiso demostrar la interrelación entre la representación y otras dimensiones generales de la cultura como la religión, la política y los modos normativos de la conducta personal. Sin embargo, Geertz casi nunca abordó en detalle las formas de representación, siempre prefirió discutir sobre ellas en términos generales (114, 115). Su estudio más famoso de *cultural performance* no fue una representación escenificada sino sobre un evento deportivo, la pelea balinesa de gallos (113). El autor señala que una vez más no trata sobre las estructuras específicas de la representación sino con una estructura generalizada de la estética de la representación Beeman [1993 :369-393: 371].

### **Lo performativo como parte del significado**

En la década de los ochentas los folcloristas pusieron más énfasis en los aspectos performativos de los materiales folclóricos, que en el texto. Para Beeman el ensayo de Dell Hymes (137), en el cual propone que el significado del material folclórico es inherente a su representación, resultó ser un trampolín hacia esta nueva dirección. Bauman ha encabezado el desarrollo de un modelo delicado de literatura oral vista como proceso de comunicación. En este modelo él analiza los eventos performáticos como un medio para identificar la fusión del texto con el contexto (28-31) Beeman [1993 :369-393: 370].

### **La incursión de la sociolingüística**

Los sociolingüistas han experimentado su propia incursión en la representación, añade Beeman. Aquí también el líder ha sido Hymes. En su libro *Foundations in Sociolinguistics* (138), estableció un modelo para el estudio del aspecto performativo en el uso del lenguaje. Además aplicó el modelo

a sus estudios de etnopoética (139). El trabajo de Paul Friedrich enfatiza constantemente el uso del lenguaje performativo para alcanzar objetivos sociales y estéticos. En este libro *The Language Parallax* (106) postula una "imaginación poética" cimentada en todas las funciones lingüísticas. Michael Silverstein ha interpuesto el pragmatismo de Peirce y Ausente dentro de la teoría sugiriendo que el lenguaje logra ciertos fines a través de la dimensión performática (206). El estudio de la metáfora y el proceso metafórico realizado por investigadores como Fernández (100) de la misma forma ha ayudado a los investigadores a entender la construcción de la representación simbólica en los géneros performáticos. La fuerza de estas conceptualizaciones del lenguaje están acentuadas en los estudios de observación en la sociolingüística. Schegloff (200,201), Scherzer (204, 205), Tyler (226), y Urban (227), entre otros, demuestran que si todos los hablantes quieren obtener sus fines deben usar sus habilidades dentro del contexto del discurso Beeman [1993 :369-393: 371-372].

### **El trabajo de Schechner**

Richard Schechner ha tomado prestado bastante de Gregory Bateson y Victor Turner para desarrollar una serie de acercamientos al estudio de la teatralidad tradicional y moderna. Con el ojo entrenado del director ha analizado los cimientos rituales y cognitivos de la representación teatral en detalle. Schechner ha mostrado que para estudiar la representación un investigador debe investigar más allá del evento que aparece frente a la audiencia. También ha desarrollado diversos acercamientos para investigar la relación intrínseca entre la realidad representacional y los eventos del mundo real en los que la representación es actuada Beeman [1993 :369-393: 372].

Por otra parte ha sido él quien ha tratado el escenario como un laboratorio de representaciones, experimentando con varios elementos de representación para observar los efectos en los actores y la audiencia. Una de las técnicas más consistentes que ha usado en su trabajo es la incorporación de elementos de representación folclórica a sus producciones occidentales de teatro *avant-garde* (193-195). Su producción de *Mother Courage* de Brecht, por ejemplo, incorporó estructuras de representación folclórica india como lo son la consumición de alimentos, la permanencia de los actores a la vista del público y salir del escenario y duración extensa del tiempo en la representación. La producción después fue escenificada en los pueblos de la India con gran éxito (196:104). El estudio de Savran documenta la herencia que el experimento del grupo de *performers* dejó (192) Beeman [1993 :369-393: 372].

### **Las fronteras del teatro se rompen**

Schechner fue pionero en expandir la franja del análisis del teatro, por no fue el único, nos cuenta Beeman. Muchos estudiantes de teatro fueron encausados para explorar a lo largo del espectro del

fenómeno de la representación. La retrospectiva de Zarill en el campo de los estudios de la representación (240, 241) abarca desde Schechner, el trabajo de Turner, MacAloon (168) y Handelman (127). Otros estudiosos habían intentado expandir la investigación del teatro para incluir una dimensión semiótica (4, 56, 88, 202), y una contextualización sociológica de la representación (17, 49, 63, 72, 86, 87, 122, 185, 186). Muchos investigadores habían buscado los orígenes del teatro en términos culturales. Theodore Gaster había intentado trazar el teatro moderno en raíces antiguas del Oriente Medio (112a). Uno de los trabajos más delicados es *Ur-Drama* de E.T. Kirby (151) Beeman [1993 :369-393: 372].

### **Las fuentes primarias para los estudios de representación**

La inspiración teórica para los estudios antropológicos sobre la representación vino de pocas fuentes primarias. Estas fuentes que tratan sobre la estructura del ritual – muchas veces usada como analogía para los eventos de representación—han sido ya mencionadas arriba, particularmente en conjunto con el trabajo de Turner. El estudio de Michail Bakhtin (19, 19a,b) ha consistentemente inspirado a muchos estudiosos de la representación--- particularmente su puntos de vista sobre la relación de transformación entre el arte y el mundo profano. Kenneth Burke (62a,b,c) también ha estimulado la teoría de la representación, especialmente cómo su perspectiva ha permeado el trabajo de Hymes y Goffman. La mirada dramática de la existencia humana de Burke enfatiza el uso humano de materiales simbólicos en comunicación y el intento humano para afectar a otros a través de una acción simbólica. Burke hace una distinción mayor entre *motion* (movimiento) y *action* (acción) en la vida humana. Las cosas se mueven, pero los seres humanos actúan, y es sólo a través de la acción motivada por el ser humano que las transformaciones simbólicas y significativas de la realidad pueden ocurrir. Así una roca que cae de una montaña no encarna ninguna transformación simbólica intrínseca de la realidad. Si alguien avienta la roca a través de la ventana de una casa, entonces esta se convierte en un acto simbólico que requerirá de interpretación y tendrá consecuencias tanto para quien la arrojó, así como para el dueño de la casa al que le aventaron la piedra (150). Este tipo de acciones simbólicas y motivadas fundamentan de cierta manera el significado teatral Beeman [1993 :369-393: 373].

Alfred Lord (166) ha desviado la mirada de los folclorista de un enfoque centrado en el texto a estudiar el arte verbal como una representación ante el público. El trabajo de Pierre Bourdieu sobre los efectos concretos del uso del lenguaje en la vida social (57) ha influido esta área. John Blacking (53) ha sugerido que las bases para todo drama descansa en el impulso físico de marcar el ritmo a través de la danza Beeman [1993 :369-393: 373].

### **La vida como drama**

Seguimos con Beeman. Los numerosos estudios de Erving Goffman sobre los aspectos teatrales de la vida social (119-121) han sido expandidos por otros autores para abarcar el estudio de los eventos de representación. Un concepto seminal en el trabajo de Goffman es el marco psicológico impuesto por los seres humanos en la actividad social. Las acciones dentro de tal marco son gobernadas por reglas de comportamiento separadas de aquellos que gobiernan el mundo de la actividad diaria en el cual están metidos. El concepto de *marco* pertenece a Bateson (24) pero ha sido ampliamente desarrollado por Goffman (121). Los estudiosos de la representación, principalmente Schechner y Turner, han usado el concepto de *marcos* para describir la relación entre eventos de representación y el mundo “normal”. Los estudios de Garfinkel (109) sobre la etnometodología del “espacio rutinario del comportamiento cotidiano” han permitido una extensa investigación en la convención teatral. El trabajo de Mihalyi Csikszentmihalyi (69a) también ha atraído la atención de los estudiosos de la representación. Él ha sido pionero en la investigación del fenómeno del “flujo”. Para Csikszentmihalyi, el flujo tiene que ver con un estado cognitivo que se alcanza cuando una simbiosis con la actividad se ha logrado y la conciencia del cuerpo físico se ha perdido. Buenos ejemplos de el flujo, son los estados inconscientes del cuerpo cuando conduce un coche, escribe en la computadora, o toca un instrumento musical. El flujo ha sido usado para describir el estado de transformación que los grandes ejecutantes adquieren durante la representación (39, 40, 196-198, 199: 247) Beeman [1993 :369-393: 373-374].

### *El estudio de las tradiciones de la representación en culturas específicas*

El estudio reciente de Singer sobre representación cultural se enfocó en la India, pero pocos antropólogos han respondido al llamado de Singer para realizar estudios adicionales en el así llamado teatro de la India y en Sri Lanka. Pocos antropólogos han hecho trabajo de campo en el sur de Asia sobre las tradiciones “teatrales” (34). El estudio clásico de Kapferer de Sri Lanka *thovil* (144-146), el análisis de Ostro en la representación ritual de Bengali (177), y el estudio de Reed de el ritual y la significación política de la danza Kandyan en Sri Lanka (186a).

Sin embargo, la mayoría de las investigaciones sobre las representaciones del sur de Asia han sido las realizadas por estudiosos de teatro y etnomusicólogos. El trabajo de algunos de estos estudiosos ha contribuido a la teoría y metodologías antropológicas. Estas incluyen el estudio de Ashton de Yaksagana (12), el cuidadoso análisis de Awasthi sobre los fundamentos de las representaciones tradicionales de la India (14-16), el excelente trabajo sobre drama con máscaras (89, 92, 93), el estudio del patrocinio el apoyo social de la representación de Rajasthani (95), el estudio de *nautunki* de Hansen (129), el trabajo sobre la *ramlila* de Schechner (198) y Hess (133) y los estudios definitivos sobre *kathakali* y otras formas de representación del sur de la India (237-243). Otros muchos estudios de teatro son históricos o contienen largas descripciones sobre su naturaleza. Sin



embargo, algunas investigaciones generales y útiles sobre el teatro Indio y de Ceilán fueron hechas por De Zoete (74, 75), De Zoete & Spies (76), Gargi (110, 111), Mathur (172), Parmar (179), and Vatsyayan (229, 230). Los estudios de tradiciones específicas incluyen los trabajos sobre *raslila* de Hawley y Hein, los de Jones (143) en Kathakali y el de Marglin (171) en el drama ritual Puri. Mukhopadhyay (173, 174), Vatuk (231), y Wade (232) han preparado una colección de estudios más pequeños en una variedad de dramas tradicionales y tradiciones narrativas Beeman [1993 :369-393: 374].

Siguiendo con la tradición de Bateson y Mead, muchos antropólogos del teatro y el espectáculo han puesto su mirada en el sur de Asia --particularmente Indonesia. Además del trabajo de Geertz (113-116) citado arriba, las descripciones antropológicas de las formas de representación en Indonesia son provistas por Peacock (181-183) y Keeler (147), quien detalló las formas de representación de *ludruk* y *wayang kulit*. Lansing (159) ha provisto de un estudio del apoyo institucional para la representación teatral balinese. Un trabajo antropológico importante también ha sido conducido por estudiosos de teatro y etnomusicólogos. Mucha atención se ha dedicado a la danza dramática en Indonesia. Bandem & deBoear (20) han provisto un panorama importante de el cambiante campo de la danza. Foley (103, 104) también investiga la práctica del drama de la danza desde el punto de vista del ejecutante, enfatizando particularmente el rol del trance. Aunado al trabajo de Keeler (147, Clara van Groenedael (67,68) también ha tratado extensamente el arte de los títeres de sombra. Los títeres de sombra de Malasia han sido examinados por Sweeney (103,104). Emigh (89-91, 94) estudia una gran variedad de tradiciones de máscaras en la región. Brandon (60) provee una invaluable visión general de literatura en la danza y el drama de la región Beeman [1993 :369-393: 374-375].

Los estudios antropológicos de las tradiciones de la representación en otras áreas del mundo han sido minoría. El Japón, con su riqueza de tradiciones en el arte de la representación, ha ganado investigaciones por estudiosos de teatro, pero poco trabajo se ha hecho por los antropólogos. Hay mucha investigación en los centros de Japón sobre las tradiciones clásicas del *noh* y el *kabuki*. El estudio general de Bowers del “Teatro” Japonés (58) se enfoca en estas dos formas. Bethe & Brazell (50) han llegado cerca de un tratamiento etnográfico del *noh*, y Renondeau (187) ha tratado con elementos budistas en esta forma artística. Ernst (96) y Leiter (162) han llevado a cabo estudios históricos y literarios sobre el *kabuki*. Hoff (135) presenta una estudio maestro centrado en el santuario de la danza dramática folclórica *kagura* y sus versiones relacionadas. El estudio histórico de Araki del drama-romance medieval *kôwaka* (10a) provee una importante comprensión en el estudio del “teatro” actual. Yamaguchi (234) examina el rol comparativa de el payaso en Japón con otras tradiciones culturales. Yamamoto (236) provee una contribución de un festival en el Noreste

de Japón que incluye elementos de danza dramática. Beeman mismo examina el teatro contemporáneo del director Tadashi Suzuki y sus vínculos con las formas tradicionales del “teatro” (39, 40). Hsieh ha escrito un estudio etnográfico sobresaliente sobre la tradición, poco conocida, de los títeres de mano de Taiwán (136a), y Mackerras (169) ofrece algunos estudios generales de las tradiciones de representación chinas que mira al panorama del teatro en su contexto cultural Beeman [1993 :369-393: 375].

Las representaciones del oriente medio han sido el enfoque de un gran número de estudios con datos antropológicos. Beeman ha provisto de un panorama de toda la región (42). Gaster ha intentado mostrar el rol de el drama en la antigua Mesopotamia (112a). Metin And ha escrito varios estudios de tradiciones teatrales de Turquía incluyendo *karagöz*, el teatro de títeres de sombra turco; y *orta-oyunu*, una tradición cómica improvisada (5-9). La tradición del teatro iraní ha sido el foco de varios sondeos de Beza’i (51), Jannati-Ata’i (141), y Rezvani (188). El teatro tradición de Irán es visto en dos principales tipos. El primer tipo es *ta’ziyeh*, un drama de la pasión enfocado al martirio de Imam Hosein, nieto del profeta Mahoma y cuarto líder de los musulmanes chiítas. Beeman (33, 35, 37, 38, 43), Chelkowski (66), Ghaffari (117), y Lassy (160) han presentados análisis de varios aspectos de este tipo. El segundo tipo es una forma cómica improvisada conocida bajo distintos nombres, pero a menudo referida como *ru-hozi*. Se suman a los tratados en los sondeos generales mencionados arriba, este tipo ha sido específicamente estudiado por Beeman (32, 36, 40-42) y Gafary (108). Baghban (18a) ha investigado teatro folclórico en la región Herat de Afganistán. Una revisión general de el “teatro” árabe ha sido asumida por Al-Khozai (1a) y Landau (158a). Slyomovics (208, 209) ha tratado con los géneros de la representación tradicional árabe-egipcia, particularmente los que son representados por mujeres Beeman [1993 :369-393: 375-376].

En otras partes del mundo hay escasos estudios. En África, Drewal y Drewal (81) ha estudiado el rol de la mujer en el arte representacional de África Occidental. Kennedy (148) a escrito una monografía que trata sobre el drama de todo el continente. Kisliuk (154,155) examina el rol de la danza y la representación en las vidas de los pigmeos. Fabián (97) ha escrito un trabajo clásico sobre la creación y la representación de un drama políticamente motivado por la gente de Luba en la provincia de Shaba en Zaire. Estudios generales del teatro africano son provistos por East (87a) y Fiebach (100a). La investigación en España, Latino América y el Caribe ha cubierto un variedad de tópicos. En México, Brandes (59) ha examinado festivales y su contexto político social; Briggs (62) y Urban (227) han analizados las dinámicas de representación del arte verbal y el discurso, y Oettinger (176) que ha tratado las máscaras y las representaciones enmascaradas. Taussing ha analizado cómo el concepto de diablo se ha propagado en los festivales de Latino América, como las diabladas encontradas en países andinos. Crawford (69), Flores (102), y Johnson (142) han

escrito sobre los dramas pastoriles en español, llamados pastorelas en México y Sudamérica. Nunley y Bettelheim (175) y Yamaguchi & Naito (235) han explorado una gran variedad de festivales caribeños y festivales de arte. DaMatta (70, 71, 71a) ha escrito estudios definitivos sobre el carnaval brasileño en el contexto de la sociedad brasileña Beeman [1993 :369-393: 376].

Los antropólogos que escriben sobre las tradiciones de representación de la gente nativa de América han enfocado principalmente en las tradiciones rituales. Frisbie (107) ha editado una colección admirable de estudios sobre una amplia gama de diversas tradiciones rituales. Babcock (18), Grimes (124), Kurath (157), Kurath y García (158), Spicer (211), y Tedlock (217a) han escrito sobre el drama y el rito del sudoeste del pueblo tribal de nativos americanos. Lawrence (161) ha analizado tanto el rodeo euro-americano, como las perspectivas de los nativos americanos. Stesard (212) ha descrito una ceremonia de uses en *Ute* con un claro trasfondo dramático. Sherzer (204) ha tratado con los aspectos de la representación en la narrativa entre los indios Kuna de las islas de San Blas en Panamá Beeman [1993 :369-393: 376].

Sorprendentemente poco trabajo han hecho los antropólogos sobre las representaciones occidentales. Son excepciones notables los estudios de los aspectos contemporáneos del teatro y su relevancia par entender la cultura los de Adler (1), Alland (2), Beeman (37, 39, 40), Dening (79), Duranti & Brenneis (85), Garner & Turnbull (112), Giaccè (118), McClard (172<sup>a</sup>), Peterson (184), Swiderski (215), y Titon (217b). Las tradiciones de momificación (caracterizadas por el uso de máscaras), particularmente aquellas de Newfoundland, se mantienen aparte por tener una única atracción para el campo de trabajo de los antropólogos. Han hecho estudios importantes sobre esto, Halpert & Story (125), Handelman (126), Robertson (190), Sider (205a), y Szwed (216). Glassie (118a) ha escritos las momias irlandesas, en particular.

Otros historiadores sociales, folclorista y sociólogos han hecho intentos serios de analizar el drama y el teatro desde un punto de vista teórico como una institución social occidental ampliamente difundida. Esto incluye a Armstrong (11), Blau (54a), Burns (63), Davis (72, 73), Deldime (78), Des Bouvrie (80), Duvignaud (86, 87), Goodland (122), Litle (165), McNamara (172b), y Manning (170). Wilmeth (233 a,b) ha dado a conocer excelentes fuentes bibliográficas para el estudio de las tradiciones teatrales de Norteamérica Beeman [1993 :369-393: 377].

Los estudiosos del teatro, por el contrario, han aplicado métodos y conceptos antropológicos al estudio de las formas de la representación occidental, ejemplo de ello son los escritos de Alter (4), Aston & Savona (13), Bab (17), Barba (21-23), Beneix (48), Bennet (49), Borie (55), Boussac (56), Canziani (64), Carlson (65), Elam (88), Fischer-Lichte (101), Foster (105), Harrison-Pepper (130),

Hornby (136), Kisliuk (153), Lesnick (163), Pavis (180), Phelan (185), Read (186), Rickner (189), Savran (192), Schechner (193-198), Schechre & Appel (199), Schmid & van Kesteren (202), Senelick (203), y Tomasio (218) Beeman [1993 :369-393: 377].

La ópera occidental es una forma de teatro con grandes afinidades a las formas de representación del “teatro” musical de Asia. Los estudios modernos de la ópera occidental [por ejemplo Helfgot & Bemman (132a), Kerman (149), Lindenberger (164), Robinson (191), y Smith (209a)], aunque en su mayoría no están hechos por antropólogos, investigan los efectos de una representación que combina el canto y la actuación. Las investigaciones sobre las convenciones especiales de las formas teatrales ayuda a elucidar sobre la representación en otras áreas de la vida humana. La ópera es una forma marcadamente teatral. Markedness en lingüística se refiere a las categorías del lenguaje del material cultural que son estilísticamente diferenciadas en una amplia clase de fenómenos a los cuales pertenecen. Éstos generalmente son raros en apariencia, y no pueden ser considerados representativos del género. Como otra tradición altamente estilizada de la representación, como el *kabuki* Japonés, o el *kathakali* de la India, la opera llama la atención no sólo por los significados dramáticos que conlleva, sino también a sí misma como una forma teórica. Por esto esta cualidad de marca, todo lo que ocurre en el ópera se entiende que es teatral. Así la ópera sirve como un depósito para muchas de las convenciones simbólicas que el público occidental reconoce como especialmente pertenecientes a la expresión teatral. Como resultado, la opera también es la pesadilla de innovadores teatrales que quieren alterar o eliminar las convenciones estándares del teatro formal Beeman [1993 :369-393: 377].

## El teatro y el espectáculo como instituciones

### *Las cualidades únicas del teatro*

Seguimos aún con Beeman. ¿Qué es lo que fundamentalmente distingue la actividad teatral de otra clase de actividades de representación? Bauman ha hecho varias afirmaciones teóricas generales sobre la naturaleza de la representación. En un artículo seminal (29a) incluye al teatro dentro de la rúbrica general de Singer *cultural performance* (207). Las representaciones culturales “tienden a ser los más destacados contextos de representación dentro de la comunidad” (291:285). Ellas son calendarizadas, temporal y espacialmente delimitadas, y programadas; ellas son situaciones públicas coordinadas “abierta a la mirada del público y a la participación colectiva.” (p. 285). Son eventos destacados para la comunidad, debido en gran parte a su naturaleza reflexiva. Aunque estas observaciones sitúan al teatro y al espectáculo dentro de una clase general de actividades de representación, sigue siendo problemático diferenciarlas del espectro general de la representación Beeman [1993 :369-393: 378].

La literatura sobre la representación comúnmente distingue la actividad ritual de la teatral. Aquí el trabajo de Schechner es de una enorme importancia. Según él, la diferencia entre ritual y teatro no puede definirse en términos esenciales. “Ya sea que alguien llame representación al ritual o al teatro” escribe, “depende en gran medida de su contexto y la función. Una representación es llamada teatro o ritual según el lugar donde se realiza, por quiénes y bajo qué circunstancias se ejecuta” Schechner [1977 :407: 130]. Se profundizará sobre esto más adelante.

Turner ha escrito dos libros en los que explora la relación entre teatro y rito: *From ritual to Theatre and back* Turner [1982] y *La antropología de la Representación* (22). En estos libros profundiza su trabajo realizado en *Dramas, Fields and Metaphors* (221). Turner separa los procesos del teatro, el rito y la representación en la vida pública. Las revoluciones, las demostraciones públicas, las campañas, las huelgas y otras formas de acción y participación política tienen una dimensión representacional. Todavía más, ellas comparten algunos rasgos con el proceso ritual fundamental explicado por Van Gennep en *The Rites of Passage* (228) y elaborado por los libros anteriores de Turner *El proceso ritual y la Foresta de los símbolos* (219, 220). Tales *dramas sociales* involucran una ruptura con las estructuras “normales” de la vida cotidiana, la entrada de grupos de individuos a estados liminales transitorios, y la reincorporación de los individuos liminalizados dentro del orden social reconstituido. La distinción de eficacia o entretenimiento es una forma de separar el rito del teatro, pero otros géneros también caen en la rúbrica general del entretenimiento. Tanto Schechner como Turner encuentran otros dos rasgos cruciales en el teatro y el espectáculo que no son necesarios en otro tipo de representaciones (cf 197:12). Primero, para el teatro y el espectáculo un público observador/evaluador está siempre presente (no así en la audiencia participativa). Las formas teatrales sin público no tienen sentido. No sucede lo mismo con rituales, deportes, actividades lúdicas, juegos, o interacciones cara a cara, a pesar de sus cualidades teatrales Beeman [1993 :369-393: 378-39].

En segundo lugar, el teatro y el espectáculo se enfocan principalmente en una realidad simbólica. En el teatro, los actores representan roles que los separan de sus vidas fuera de la representación. La presentación es un rasgo de la representación teatral que la separa incluso del contexto inmediato del evento. La representación teatral generalmente hace esta separación a través de una serie de convenciones como levantar o bajar el telón, cambios en la intensidad de luz, o el uso de la música para anunciar el principio o final de una representación. A pesar de que las formas experimentales y de vanguardia en el teatro intentan jugar con las fronteras de separación entre el observador y el actor, en general, el teatro mantiene una separación estructurada entre el “show” y la realidad externa a través de la duración. En el espectáculo, los ejecutantes se presentan a sí mismos como representantes de un grupo extenso o de una realidad más grande. La realidad simbólica sirve para

diferencia el teatro y el espectáculo de otro tipo de representaciones como los eventos de oratorio (e.g. sermones, conferencias), exhibiciones y demostraciones.

El uso de tres dimensiones descriptivas---eficacia vs entretenimiento en la intención, participación vs observación en el rol de la audiencia, y representación simbólica contra la representación de sí mismo--- así permite una escasa distinción entre el teatro y la representación, por un lado, y las formas de representación por el otro. Por ejemplo, una forma de representación que no califica como teatral son los tipos de géneros teatrales que Schechner llama *actuals* (197). Estos son eventos como los de atreverse a realizar proezas, las competencias atléticas que son vistas por una audiencia para su propio beneficio. La audiencia, en un rol de observador, es entretenida, pero los actores no se envuelven en un rol de representación simbólica. Ellos son igualmente evaluados por su habilidad para cumplir ciertas tareas durante la representación, más que por la presentación en conjunto. Por ejemplo, un jugador de salto tal vez pueda tener una mala forma, pero él o ella será considerado un exitoso si salta más alto que su oponente. De esta forma, aunque un equilibrista de la cuerda floja puede ser disfrazado como una figura histórica y el público permanece interesado no en un retrato realista de su personaje sino en la habilidad del ejecutante para caminar la cuerda floja Beeman [1993 :369-393: 379-380].

A pesar de que se explicaron anteriormente sus rasgos característicos, la distinción entre el teatro y el espectáculo y otros géneros de representación, algunas veces puede resultar poco clara. Alguien que conversa o un orador puede imitar a alguien que no está presente durante su narración. Una ocasión ritual puede contener eventos performativos diseñados principalmente para entretener, más que por eficacia. Un evento deportivo puede incluir teatro o espectáculo (como un show de medio tiempo en un juego de fútbol americano). En todos estos ejemplos, sin embargo, el aspecto teatral es una mejora secundaria del propósito no teatral primario, para el que los participantes se han reunido Beeman [1993 :369-393: 379-380].

### *Espectáculo*

El espectáculo es más diferenciado del teatro en término de las expectativas de la audiencia. Como el teatro, el espectáculo debe tener una audiencia; pero a diferencia del teatro, según MacAloon, “El espectáculo da una primacía a los sentidos visuales y códigos simbólicos; son cosas para ser vistas. Ya que nos referimos a los circos como ‘espectáculos’ pero no las representaciones de una orquesta” (167: 243). Como es el caso del teatro, un espectador puede escoger asistir a un espectáculo; participar en un ritual puede ser considerado como una obligación cultural. MacAloon señala más adelante que el espectáculo debe de ser “de cierto tamaño y esplendor” (167: 243) Beeman [1993 :369-393: 380].

El espectáculo es un muestra de los elementos significativos centrales de una sociedad. Desfiles, festivales, y otros elementos parecidos ocurren con intervalos regulares y son frecuentemente profundamente significativos para una sociedad. El significado de un espectáculo es usualmente proporcional al grado en el que los elementos exhibidos al público parecen representar los elementos clave de la vida cultural y emocional del público. Es casi como si el mero hecho de exhibir estos elementos de representación simbólica en un contexto especialmente marcado, fuera suficiente para provocar una fuerte respuesta positiva emocional por parte del público observador. Handelman llama a tales acciones “eventos públicos”, la mayoría de los cuales también son espectáculos (127). En su estudio de el Palio de Siena (128), él demuestra cómo tales eventos públicos, por medio de su estructura y actuación, reconstituyen a toda la comunidad. En esencia, el Palio, una carrera de caballos alrededor del la plaza del pueblo, permite a todos los barrios de la ciudad primero a diferenciarse, ya que cada barrio está representado por un caballo y un jinete, y luego a reunirse en la actuación del evento. Dundes & Falassi (82) hacen una afirmación sobre el carnaval de Brasil—que en esencia la tradición del carnaval es un ejemplo de cómo la gente se reconstituye a sí misma a través del espectáculo. En su estudio de los juegos Olímpicos (167), MacAlloon nota que “En la medida en que exista, en la frase Hegeliana-Marxista, un ‘proceso mundial histórico’ las Olimpiadas han emergido como su expresión y celebración privilegiadas” (167:242). Los antropólogos se han mostrado lentos en el estudio del espectáculo. Allegri (3), Debord (77), Deldime (78), Duvignaud (86,87), y Falassi (98) han todos intentado análisis teóricos de el espectáculo como un fenómeno social general. Entre los estudios específicos, Bauman (30) han escrito sobre las dinámica simbólica presente en un festival *folklife* en Washington, y Gregor (123) ha presentado una foto de la vida diaria como espectáculo en un villa de Brazil. Harrison-Pepper (130) presenta un análisis brillante de las representaciones de la calle que suceden en el *Washington Square Park* en la Ciudad de Nueva York como representativa de toda la comunidad que le rodea y sus valores y actitudes. Kisiuk (153) analiza el comportamiento musical que toma lugar en el festival *bluegrass*, y el estudio de Lawrence sobre el rodeo (161), el análisis de Nunley & Bettelheim sobre los festivales caribeños (175), y el tratado de Taussing sobre el demonio en el festival andino (217) han sido mencionados arriba Beeman [1993 :369-393: 380].

### Los géneros del teatro y del espectáculo

Beeman clasifica. El teatro existe de varias formas en todo el mundo. Los antropólogos generalmente se enfocan en las funciones del teatro para respaldar otras instituciones culturales como la religión o la política, más que concentrarse en varias formas de teatro por sí mismo. Sin embargo, trabajo significativo se ha hecho para varios géneros teatrales. Para establecer una categorías aproximadas de las formas teatrales, aquí adopta el autor una modificación sobre un

análisis de comunicación de los que sugirió Jakobson (140a) y Hymes (138). Se pueden discutir los géneros teatrales en términos de cuatro variables: los medios usados en la presentación, la naturaleza de los ejecutantes, la naturaleza del contenido de la presentación, y el rol de la audiencia. También se puede diferenciar estas formas de acuerdo al grado en el cual están codificadas. Las formas más codificadas y elaboradas han generalmente producido tradiciones artísticas con estándares de ejecución ampliamente comprendidos. Las tradiciones que están menos codificadas minuciosamente pueden ser más improvisadas en gran parte y mostrar una gran variación de acuerdo a los estándares de la representación local Beeman [1993 :369-393: 381].

### *Variables de género*

#### Medios

Música-texto-Danza (MTD) el teatro MTD es la forma más común del teatro y del espectáculo en el mundo. La música, el canto o el texto hablado, y la danza son usados para avanzar a una narrativa dramática, o formar una parte integral de tal narrativa. Abundan en los tipos del teatro universal tanto las formas más codificadas como las más simples. Ejemplos de variedades altamente codificadas incluyen la opera/música/teatro, el *kabuki* Japonés (61, 96, 162), Iranian *ta'ziyeh* (33, 66, 117, 160), y el *kathakali* Indio (143, 243). Las formas menos exhaustivamente codificadas incluyen el *orta-oyunu* Turco (5-7,9), el *kagura* Japonés (135) y la pastorela mexicana (69, 102,142) Beeman [1993 :369-393: 382].

#### Danza teatro

Mientras el teatro que involucra solo la danza y la música, con poca o sin textos hablados o cantados, es más raro que el teatro MTD, que está bastante expandido. El ballet Euro-Americano es un ejemplo de una variedad altamente codificada. El *nautunki* de la India (129) y la diablada de Bolivia (217) son ejemplos de formas menos codificadas Beeman [1993 :369-393: 382].

#### Ejecutantes

Actores Humanos: Por mucho la variedad más común de teatro es emprendida por ejecutantes humanos presentándose ante una audiencia. Pueden estar disfrazados y maquillados, pero seguro son humanos. Algunas tradiciones requieren de que todos los ejecutantes sean de un género, un grupo de la misma edad, o de una clase social. En Japón, por ejemplo, las mujeres no aparecen como actores en el *noh* (50) o el teatro *kabuki* (61, 96, 162). En Orissa en la India la forma *Radha-prima lila* (89) usa solamente a niños. En Gujarat, también en la India, los ejecutantes en *bhavai* (14-16, 173, 174) son todos de una sola casta de actores.



Teatro de máscaras: El uso de máscaras por los ejecutantes es también algo universal. Su incidencia en el teatro y el espectáculo está tan diseminada que es razonable categorizarla de forma separada. Las máscaras cubren la cara, una parte de la cara, o la cara y otras partes del cuerpo. La máscara puede también ser vista como una forma especial de objetos animados (ver abajo). Ciertamente, cuando la máscara cubre el cuerpo entero del ejecutante, se ha convertido en un títere de cuerpo completo. Maquillaje extremadamente cargado en el rostro o en el cuerpo, como en *kathakali* (89, 229, 230, 243) el drama de la danza en el sur de la India, es muchas veces visto como un tipo de máscara no permanente Beeman [1993 :369-393: 382].

Objetos animados: El uso de objetos animados está extendido en el teatro y en el espectáculo. El término general “títere” es aplicado a estos objetos, esconde una enorme variedad de objetos que la gente regularmente manipula en la representación. Los títeres de sombra se encuentran en Eurasia. Títeres de cuerdas vienen en todos los tamaños y tipos desde las variantes de tamaño real o las formas en miniatura (3). El títeres de varillas varían tanto en tamaño como en la complejidad de sus manipulación. Los títeres de guante caben en la mano y son manipulados por los dedos del operador (136a). Los muñecos ventrílocuos son manipulados directamente por el operador sin hilos o varillas. Los títeres de cuerpo completo son vestidos por el operador que los manipula desde dentro. Instrumentos escénicos animados son operados por mecanismos invisibles a la audiencia. En el teatro de hoy, estas pueden incluir varios tipos de cine, y proyecciones de diapositivas y video. Estamos sólo empezando a ver a aparatos robóticos manipulados por sus operadores a través de el uso de un control remoto radial Beeman [1993 :369-393: 382-383].

Formas mixtas: Las máscaras y objetos animados aparecieron junto a la ejecución humana en algunos tipos de teatro. Estos son frecuentemente más usados para interpretar un ser sobrenatural o un animal. Por supuesto, la ventriloquia requiere de un operador humano que aparece junto al muñeco Beeman [1993 :369-393: 383].

## Contenido

Con guión: Muchos tipos de teatro son escritos o semi escritos, esto es, el material es representado según la intención del autor. El teatro escrito existe en paralelo al teatro de improvisación (ver abajo). Formas no escritas, hasta las más codificadas, como el drama *noh* o el ballet—son representadas sin ninguna improvisación por parte de los ejecutantes Beeman [1993 :369-393: 383].

Sin guión: Es también común la formas teatrales de improvisación, cuyos materiales son representadas sin ningún guión formal. Esta forma existe en paralelo a la representación escrita.

Ninguna representación improvisada nunca sucede durante la ausencia de un acuerdo previo dentro de un marco de improvisación Beeman [1993 :369-393: 383].

Formas mixtas: Muchas formas permiten para el material escrito alternar o mezclar con materiales que tenga o no algún guión. *Wayang kulit* (67, 68, 103, 147, 213, 214) , el drama de títeres de sombra javanés, es uno de los muchas formas teatrales en las cuales la narración formal del guión a medida que avanza la historia que se presenta alterna con interludios cómicos o material improvisado por figuras de payaso.

### El rol de la audiencia

Como se mencionó anteriormente, la audiencia es esencial al teatro y al espectáculo. No siempre es necesaria en otras formas de representación. Algunos géneros cimentan la representación sobre la familiaridad de la audiencia con el material presentado. Aunque algunos miembros de la audiencia pueden no estar familiarizados con el contenido de la representación, en estos géneros los ejecutantes asumen una previa familiaridad y presentan su material desde esa perspectiva (49, 85, 133).

**La audiencia como participante:** En el ritual, la audiencia es un participante completo dentro del evento. Estas contribución activas de la audiencia, expresión vocal, acción directa (danza, movimiento, comida, entrar al trance, etc.), y presentar las ofrendas a los dioses, sacerdotes, o otros participantes—es esencial al éxito del evento.

**La audiencia como testigo:** En algunos eventos teatrales, y en muchos espectáculos, la audiencia debe estar presente para participar en los eventos representados. Aunque la audiencia pueda nunca participar activamente no evaluar la representación, ésta debe estar presente y mirando activamente para el éxito del evento.

**La audiencia como evaluador:** En muchos eventos teatrales la audiencia no es solamente testigo, sino también un evaluador del evento. Esto es más frecuente cuando la representación es presentada para diferentes audiencias. La buena opinión de la audiencia es un indicador del éxito del evento. En los géneros donde la audiencia está familiarizada con el material presentado, la evaluación de la audiencia es cimentada sobre el grado en el cual los ejecutantes son capaces de alcanzar o superar un estándar artístico al ejecutar un material específico que ha sido establecido por las generaciones anteriores de expertos ejecutantes. Ejemplos de estos géneros incluyen la ópera y el ballet euro-

americano (132a, 149, 164, 191, 209), el *kathakali* (89, 229, 230, 243), la ópera china (169), el *kabuki* japonés (61, 96, 162) y el *noh* (50).

En géneros donde la audiencia no está familiarizada con el material que se presenta, la evaluación está basada en la apreciación general de la habilidad de los ejecutantes para atraer y entretener. Esta apreciación puede estar sustentada en un conocimiento general de las habilidades necesarias para realizar la representación—como habilidades para declamar, actuar, realizar acrobacia, comedia, música o arte verbal Beeman [1993 :369-393: 383-384].

### *Interacción de modos*

Las características discutidas arriba pueden ayudarnos a distinguir una gran variedad de géneros teatrales. Por ejemplo, los títeres de sombra turcos *karagöz* pueden ser descritos como teatro MTD usando objetos animados con un texto sin guión envolviendo la audiencia como evaluador (5-9). El drama danza ritual *Rangda-Barong* de Bali (27, 44-46), puede ser caracterizada como una danza teatro que envuelve una mezcla de seres humanos y objetos animados, representando una composición de textos escritos e improvisados entre una audiencia de participantes. La recitación de un poema en un evento ceremonial como por ejemplo la investidura de un oficial público, o el aniversario oficial de un evento histórico culturalmente significativo en una ceremonia de ocasión como un día de asueto puede ser descrito como una forma de teatro utilizando actores humanos para representar un texto escrito ante una audiencia de testigos.

### **El significado cultural del teatro y el espectáculo**

A pesar de la gran cantidad de estudios sobre los géneros teatrales y de espectáculo, el significado último de esta forma de actividad para la sociedad humana permanece inalcanzable. Muchas sugerencias se han hecho por los antropólogos basadas en trabajos de campo citadas arriba Beeman [1993 :369-393: 385].

Las teorías dominantes sobre el origen del teatro colocan una base religiosa para la actividad teatral. La mayoría de las actividades teatrales parecen estar concentradas en sociedades agrícolas. Esto ha llevado a algunos investigadores (112a) a suponer un origen religioso para el teatro basado en celebraciones de los ciclos rituales. Kirby, en contraste, dice que el teatro nace del chamanismo (151) Beeman [1993 :369-393: 385].

Turner también asume que mucho de la actividad teatral tiene origen fundamental en el comportamiento ritual. Los rituales religiosos sirve como un modelo para un ritual social – o drama

social (221, 223)—el cual sirve a su vez para proveer drama con material temático a presentar frente al público. Turner y Schechner muestran cómo estos dramas sociales y dramas escenificados están interrelacionados Beeman [1993 :369-393: 385].

De cualquier forma el significado último de la representación, Schechner sugiera que funciona a través de la “restauración del comportamiento” (196, 197a). La experiencia no inmediatas en el mundo está tomada para ejecutante teatral y , después de un largo ensayo, restaurado en un marco teatro para la edificación de los espectadores. La experiencia teatral es significativo a el grado que permite al espectador sentir la fuerza de la experiencia original sin mediar (54: 253). Para que esto ocurra, el espectador debe colaborar psicológicamente durante todo el evento teatral. El ejecutante trata de asegurar que esta colaboración entre representante y espectador sea mantenido a través de la representación. Los mecanismos de soporte que el teatro y el espectáculo—el vestuario, las luces, el lenguaje, la música, y el movimiento—no solamente cumplen la función poética puesta por Jakobson; ellas también cumplen una función fáctica (140a). La función fáctica en el análisis de la comunicación de Jakobson es el aspecto de interacción que mantiene todas las partes ocupadas entre sí durante el momento de la comunicación. El teatro hace más que unir participantes y espectadores en un contexto inmediato del evento teatral. Evoca y solidifica una red de relaciones sociales y cognitivas existentes en una relación triangular entre el ejecutante, el espectador y el mundo en general. La conexión fáctica es frágil y en constante cambio. Por ello ninguna experiencia teatral o de un espectáculo es siempre exactamente igual a otra. Esta indeterminación es parte de lo que hace al teatro y al espectáculo siempre enigmáticos Beeman [1993 :369-393: 385].

Con esto terminamos el panorama que brinda Beeman sobre la antropología del teatro y el espectáculo. Pasemos ahora a ver el pensamiento de Schechner, quien influyó fuertemente para crear la teoría de la representación.

### Performance theory

Richard Schechner, fue maestro de Weisz en la Universidad de Nueva York y Columbia. Ambos comparten su gusto por el rito, la ceremonia, las culturas primitivas, el inconsciente, lo interdisciplinario, el trance, la posesión chamánica, etc.

Schechner experimenta en los años 60 con el *teatro del entorno* (environment) que no es *happening* porque contienen un texto dramático; los *Intermedia events*, y el *teatro subjetivo*, “en el que cada quien percibe una obra distinta” Innes [1995: 201].

Crea en 1967 el grupo Performance Group que dirige hasta 1980. Monta espectáculos como Edipo Rey y Madre Coraje, las Bacantes y Dionysus in 69. Según Turner, Schechner ha dedicado su vida a organizar y entender las representaciones Schechner [1985 :341: xi].

Schechner afirma que los siguientes campos podían ser particularmente fructíferos como fuerzas fundamentales de vanguardia: Modos de comunicación no verbal; las conexiones que hay entre las pautas de conducta humana y de animales en el juego y la actividad ritualizada; los tipos de actuación religiosa que sobreviven en las culturas “primitivas”; el análisis de la “actuación” en las actividades cotidianas (Goffman); y los aspectos de sicoterapia que subrayan la interacción de persona a persona y la conciencia del cuerpo. En su libro *Ritual, Play and Performance* reestructura estos cinco campos a: Etología; Juego; Rito y actuación en la vida cotidiana; Chamanismo, trance, meditación; Ritos, ceremonias y actuaciones Innes [1995: 196-202].

Schechner no es el único “padre” de la teoría de la representación sin embargo sí es uno de los que más ha contribuido a su desarrollo y el iniciador del auge de los estudios que tienen como objeto, la representación. En su libro *Performance Theory* define su propuesta teórica que ha construido por más de 25 años. En esta segunda parte del capítulo me enfoco a dar una lectura con mis palabras de su pensamiento:

Los intereses de Schechner comienzan a salirse del teatro y de la estética para entrar en el mundo de la representación y los estudios de las ciencias sociales.

Con la llegada de los *happenings* y los eventos que Victor Turner llama *dramas sociales*, Schechner cree descubrir que "una representación puede suceder en cualquier lugar, dentro de una gran variedad de circunstancias y al servicio de una gran gama de objetivos." Schechner [2007: ix].

Son las experiencias como defensor de los derechos humanos, en contra de la guerra de Vietnam y como participante-creador de algunos *happenings* las que lo empujan hacia la búsqueda de un nuevo ámbito. Su mirada se enfoca en los estudios de la antropología social y cultural puesto que ellos hablan del comportamiento humano como representación.

Su inspiración es el libro de Erving Goffman *The presentation of self in everyday life*, (La presentación de uno mismo en la vida cotidiana) y sin pretender hacer del mundo un escenario, la considera especialmente unida a la condición humana. Goffman habla de cómo el ser humano debe actuar un papel en sociedad, construir y poner en escena varias identidades. Es a través del rol que la realidad personal y social se materializa en lo cotidiano. Para poder lograrlo se desarrollaron

ciertas rutinas o convenciones teatrales hasta llegar a adaptar a las personas a circunstancias particulares. Algunas de manera inconsciente, otras no. Turner añadió que estas representaciones tomaban la forma de rituales o dramas sociales.

La antropología despertó en él un interés en culturas no occidentales. Al principio solo leía sobre ello pero luego viajó por la mayoría de países asiáticos iniciando los años setenta. Fruto de este viaje son las notas y experiencias que forma la base de estos ensayos de este libro y el que le siguió *Between Theater and Anthropology* que apareció en 1985 Schechner [1985 :341]. También en ese año leyó a Charles Darwin *The expression of the Emotions in Man and Animals*. Este libro, combinado con sus intereses en el ritual, lo derivaron al trabajo de etólogos como Julian Huxley y Konrad Lorenz, y después Irenaus Eibl-Eibesfeldt, al mismo tiempo la gente estaba aprendiendo sobre "lenguaje corporal" y toda una gama de comportamiento expresivo fuera de las palabras habladas y escritas. En Asia, presencié danzas y música dramáticas y expresivas. Esto le ayudó a conectar la etología a los deportes, al teatro y al ritual, y el arte a la actuación de roles.

Comenzó a preguntarse qué es lo que une las culturas y las especies. Buscó en la historia pre-escrita, dibujada para el Paleolítico arte de las cuevas en suroeste de Francia y norte de España. Estudió fenómenos similares de África, América y Asia. Ahí vio que no era un arte ilustrativo, que las cuevas no eran galerías para exhibición de artes visuales, sino verdaderos teatros, sitios para la realización de un ritual. Asumió que estos rituales no sólo eran eficaces, sino que daban placer a los actantes (y si había, también espectadores). Las danzas, la música, y las historias contadas ya desaparecieron hace siglos. Pero siempre pensó que estos lugares deberían ser entendidos desde la representación. Se preguntaba si los chamanes de Siberia, Corea o los nativos de América no habían practicado este tipo de representaciones hasta tiempos recientes. Aún más, sospechaba si algo del espíritu utópico de la juventud que sintió alrededor de sí mismo estaba conectado con las representaciones más tempranas. En otras palabras empecé a pensar de manera holística. Compartí estos intereses y el acercamiento holístico con Grotowski, cuyo trabajo artístico había inundado Europa y el Norte de América de forma intensiva. El propio trabajo artístico de Schechner fue influenciado por él. Había un flujo sano que iba y venía entre su trabajo artístico y sus estudios académicos.

Al mismo tiempo, a través del periodo en los que escribe la teoría, continuó con un vida artística y académica activa. Fundó grupos, dirigió obras, escribió obras, dio clases en Tulane University (de 1962-1967), luego en New York University (1967-al presente). Co-fundó el grupo de New Orleans (1964-1967), fue director de producción de The Free Southern Theater (1964-7) y el director fundador del Performance Group (1967-80). También desde 1962 hasta 1969 editó la revista Tulane

Drama Review que después se llamaría Tha Drama Review. Como editor estuvo en contacto y después investigó sobre muchos escritos e ideas de todo el mundo.

El término de *estudios de representación, performance studies* se le debe a él y después, al final de los años setenta, se creó el primer departamento en *Performance Studies*, en la Universidad de Nueva York, oficialmente designado en 1980. Su educación nunca se detuvo.

Este libro es un recuento de esa intensa fase de esa educación. Un viaje que no abandonó los artes de la representación sino que los puso en una relación activa de la vida social, ritual, teatral, de juegos, deportes y otros juegos formales populares.

Los artículos que se agregaron son un intento por tratar con la compleja relación entre representación y las emociones. En estos ensayos luchó entre las nociones de la expresividad universal contra lo particular de la cultura.

Schechner confesó que cree en los universales y las singularidades. En pocas palabras, la biología provee a los humanos con modelos, ladrillos, números enteros, mientras que la cultura y la individualidad determina cómo éstos son usados, minados, aplicados y transformados en lo que cada persona y unidad social es. Para él hay realidades en todos los niveles de los esfuerzos humanos, biológicos, evolucionarios, sociocultural, individual. Se enciman e interrelacionan.

Afirmar que hay una conexión entre lo etológico, lo antropológico y lo estético no niega las variaciones individuales y locales y la originalidad. En otras palabras las variaciones individuales, los usos locales, normas sociales, etc. no cancelan la necesidad de todas las especies a reunirse en grupos, desarrollar lazos sociales, interactuar con el medioambiente y modificarlo (agricultura, construcción de casas y caminos), piensa el autor.

### **Introducción: El abanico y la red**

Schechner ha trabajado durante más de 25 años en la construcción de un sistema para explicar la representación desde su subjetividad y que puede ser mostrado ya sea con la figura de un abanico o la de una red. La primera figura es unidireccional y continua, la segunda, multidireccional, más dinámica. Las dos formas son dos expresiones del mismo sistema.

Para Schechner la representación es un término inclusivo. El teatro sólo es un tipo de representación, que va desde las ritualizaciones animales que incluyen las humanas, hasta la

representaciones del diario como son los saludos, las muestras de emotividad, las escenas familiares, los roles profesionales, etc. que pueden darse por varios medios como el juego, los deportes, el teatro, la danza, la ceremonia, los ritos y las representaciones de gran magnitud Schechner [2007: xviii].

Para este segundo esquema, a propósito Schechner coloca en el centro su trabajo su teatro ambiental. Esta red tiene tanta flexibilidad como puntos de vista haya. Es decir, cualquier otra estudio de la representación construiría la red con otros elementos y pondría en el centro del mismo su especialidad o interés. En esta red pone a la par eventos históricos, ideas especulativas y representaciones artísticas.

El método que Schechner utiliza es similar al de los Aborígenes que dan crédito a los sueños como una realidad tan poderosa e importante como los eventos experimentados al estar despiertos. Aunque sabe que se puede analizar separando los distintos planos de realidad prefiere vivir igualando el "como si fuera" a "así es".

Todos los puntos están interrelacionados unos incluyen a los otros. Unos pertenecen a distintos planos de "realidad" . También se incluyen en las representaciones el pre y el post, es decir la entrada o preparación (que incluye entrenamiento, ensayos, talleres, preparación) y la salida o "enfriamiento" (se habla de ello, se evalúa y se determina específicamente cómo la representación alimenta así los sistemas de la vida social y vida estética), tanto de los actantes y de los espectadores.

Aquí no sólo importa la narrativa sino las acciones corporales dramáticas que pueden provocar una crisis, un cisma o un conflicto.

Eugenio Barba dice que los *performers* o representantes se especializan en ponerse a sí mismos en desequilibrio y luego exhibiendo cómo recuperan su balance, psicológica, física, narrativa, y socialmente, sólo para perder su equilibrio, y ganándolo, una y otra vez."

Las técnicas teatrales se centran en estas transformaciones incompletas: cómo las personas se vuelven otras, dioses, animales, demonios, árboles, seres, lo que sea -ya sea temporalmente como en el juego o permanentemente como en algunos rituales, o como algunos seres de otro orden habitan en otros seres de otro orden como en el trance; o cómo habitantes no deseados de seres humanos pueden ser exorcizados; o cómo los enfermos pueden ser curados. Todos estos sistemas de transformaciones representacionales también incluyen lo incompleto, las transformaciones



desbalanceadas de tiempo y espacio: haciendo un específico "ahí y entonces" en este particular "aquí y ahora" de manera que las cuatro dimensiones se usan en el juego.

Las representaciones son para *hacer creer*, en el juego es por diversión. Victor Turner habló de ello con su *como si*. La estética del Sánscrito dice, las representaciones son lilas -juegos, deporte- y maya (aparición de los fenómenos naturales), ilusión. Pero se pregunta si toda la vida es así.

La representación es una ilusión de una ilusión y cómo tal debe ser considerada más verdadera y real que la experiencia ordinaria. También lo es para Aristóteles cuando afirma en su poética donde el teatro no tanto refleja la vida sino la “escencializa”, presenta paradigmas de ella. como las lilas, las representación no sólo agotan los estados de ánimo sino que los actúan, dejando acciones colgando y sin terminar, así las eventos teatrales son fundamentalmente experimentales: provisionales. Cualquier semiótica del performance debe pararse de forma vacilante sobre bases inestables y resbalosas, hechas todavía más incierto por el continuo cambio de recepción de varias audiencias. Porque las representaciones son usualmente subjuntivas, liminales, peligrosas, y dobles ellas son cubiertas muchas veces con convenciones y marcos: formas de brindar seguridad a los lugares, los participantes, y al evento. En estos recintos de hacer creer más o menos seguros, la acción puede ser llevada hasta el extremo, inclusive por diversión. Richard Schechner escribe su introducción en Nueva York en 1977.

## 1 Acercamientos

Richard Schechner fue director artístico de *The performance Group* de 1967 a 1980, un grupo líder de teatro experimental, antes del 67 fue productor, co-editor y director de distintos grupos. Es profesor desde que tenía 27 años, primero en Tulane University y después, en Tisch School of Arts, la universidad de Nueva York desde el mismo año 1967. Su especialidad es la teoría de la representación la cual considera estar enraizada en la práctica y fundamentalmente ser interdisciplinaria e intercultural. Esta actitud se encuentra en Weisz y su teoría etnodramática.

### *Los antropólogos de la Escuela de Cambridge*

Aristóteles plantea que la tragedia viene del Ditirambo y la comedia de las Danzas fálicas.

Algunos miembros de la Escuela de Cambridge de principios del siglo pasado formularon una tesis sobre el origen del teatro. La tesis afirma que la semilla del teatro es un ritual primitivo llamado por Murray Sacer *Ludus*. Este rito se multiplicó en varios, entre ellos el Ditirambo, una danza ritual en honor a Dionisio, dios de la vegetación que representa el ciclo muerte y renacimiento de la tierra y las danzas fálicas, y que a su vez devino en la tragedia griega.

El origen se basa en un ritual primitivo, su naturaleza es una danza ritual, un juego sacro para Dionisio, en su fiesta y en su espacio, dios de la vegetación que representa el ciclo de la muerte y renacimiento de la tierra y el mundo, de las tierras de la tribu y de la tribu misma. La comedia y la tragedia representan estaciones en la vida del espíritu del año.

La escuela de antropología de Cambridge lanza la hipótesis que explica el origen, la naturaleza y la forma básica del teatro: La tragedia viene del ditirambo y la comedia de las danzas fálicas. Se origina de un ritual dionisiaco, realizado en su honor y su espacio vinculado a la religión griega. Un ritual que es danza ritual y juego sacro en honor a Dionisio, en su fiesta y su espacio. Dios de la vegetación y del ciclo muerte y renacimiento de la tierra y el mundo. Que tiene como estructura un Agon, un Pathos, un Mensajero, un Threnos o lamentación y una Anagnórisis, descubrimiento o reconocimiento y una Teofanía. Así las fiestas del ditirambo derivaron en la tragedia griega y las danzas fálicas, en la comedia, pero las cuatro vienen de un ritual original.

Esta hipótesis modificó nuestra percepción y práctica sobre el arte en los últimos 100 años incluyendo al teatro a pesar de que no ha sido probada y haya mucha controversia al respecto, afirma Schechner.

### ***JUEGO, JUEGO FORMAL, DEPORTE, TEATRO Y RITUAL***

De acuerdo con Schechner el juego formal e informal, el deporte, el teatro y el ritual tienen lo siguiente en común: ambos utilizan el tiempo de forma especial; los objetos adquieren un valor especial; no se busca la productividad; hay ciertas reglas; muchas veces se construye o se aparta un lugar especial no ordinario para la representación.

#### **Tiempo**

El tiempo se adapta a la representación de tres formas: tiempo eventual, fijo y simbólico.

1. Tiempo eventual: Cuando el evento tiene una secuencia de actividades que hay que llevar a cabo sin importar el tiempo que tome. Como por ejemplo el *baseball*. Los rituales en donde una respuesta o estado es buscado, como las danzas de lluvia, las curas chamánicas...
2. Tiempo fijo: Cuando un tiempo arbitrario es impuesto sobre el evento. Ej. El fútbol.
3. Tiempo simbólico: Cuando la duración del evento representa otro tiempo, más largo o corto o distinto como por ejemplo el teatro Schechner [2007: 8-19]

Schechner distingue entre mimesis y caracterización. “La actuación ortodoxa y los ajustes escénicos colocan el acento en la mimesis con su tiempo simbólico. Los happenings enfatizan los rompimientos entre las personas y sus acciones, así <<lo que se hace>> puede ser mimético sin ser una caracterización.” Schechner [2007: 10]

### Objetos

En la vida diaria los objetos tienen un valor por su uso práctico, escasez, belleza, poder, antigüedad. Sin embargo en las representaciones, excepto algunos objetos rituales y reliquias, los objetos tienen un valor inferior en el mercado del que tienen dentro del contexto del evento. Sin embargo algunas veces en los juegos de niños y en teatro toman un papel central para crear una realidad simbólica. Existe por tanto una disparidad entre el valor que se le da a los objetivos fuera de la representación que al que tienen dentro de ésta Schechner [2007: 11].

### Improductividad

Una representación no es una actividad productiva puesto que no genera riqueza o bienes en sí misma y esto es un factor que unifica al juego, al deporte, al juego formal, al teatro y al ritual. Schechner la enmarca en una actividad “no seria”.

### Reglas

Los deportes, los rituales, los juegos formales y el teatro (el juego informal es cosa aparte) tienen ciertas reglas para mantener su forma “esencial”. Estas reglas no sólo indican sobre cómo actuar sino que además informan a sus miembros de cómo proteger la actividad contra una invasión. Lo que las reglas son para el juego y los deportes, la tradición lo es para el ritual y las convenciones, para el teatro. Si se quiere innovar, se deben respetar las reglas. El Avant-Garde aparentemente es una actividad que rompe reglas y sin embargo es en realidad la más tradicional si la comparamos con lo que la tecnología (coches, aviones, aparatos, televisión, estéreo, etc.) hizo sobre la vida de Estados Unidos.

La economía de la representación afecta a quienes están involucrados pero no a la representación en sí misma. El dinero, los servicios y productos generados por estas actividades no son parte de la misma.

Estas reglas existen, son formuladas, y persisten porque las representaciones no son parte de la vida cotidiana. Un mundo especial se crea donde la gente puede elaborar reglas, reorganizar el tiempo, asignar valor a las cosas, y trabajar por placer. Este mundo especial se vuelve vital en la vida humana. Ninguna sociedad o humano puede vivir sin él. En términos psicoanalíticos las representaciones son el principio del placer institucionalizado. Para Freud el arte era la sublimación del conflicto entre el principio del placer y de la realidad. La creación artística es una extensión de la fantasía; así arte y juego son la misma cosa. Esto puede ser cierto para el arte individual, sin embargo no todas las representaciones son arte, sólo el teatro, la música y la danza lo son, en sentido estricto. Las representaciones son el equivalente social de la fantasía individual. Así su función es separarse de la vida cotidiana, bien para idealizarla o criticarla.

### Espacios de la representación

Las arenas, los estadios, las iglesias y los teatros son estructuras no autosustentables. Están situados en centros populares donde el Estado sobresale, y durante mucho tiempo no son usados. Estos lugares están organizados de forma única para que un grupo grande de gente vea un grupo pequeño y al mismo tiempo se haga consciente de sí mismo. Estos arreglos suscitan sentimientos de celebración y ceremoniales. Goofman decía que hay un rejuvenecimiento expresivo y una reafirmación de los valores morales de la comunidad en esos espacios donde “la realidad está siendo representada” (Goofman 1959: 35-6). Estos lugares promueven la solidaridad. Las consecuencias que la televisión tiene para unir todos estos espacios en uno multiplicado por muchos, estamos apenas descubriéndolas.

### Cuadro de representaciones

Después de construir un cuadro comparativo entre las distintas representaciones antes mencionadas, con variables que miden si hay o no orden especial del tiempo, un valor especial de los objetos, si es una actividad productiva, si las reglas son internas o externas, si el lugar es especial, si se apela al “otro”, si hay público, si son eventos de autoafirmación o de trascendencia personal, si es necesario que se termine la actividad, si debe ser representada por un grupo, si hay una realidad simbólica y si hay o no un guión, se llega a las siguientes conclusiones. El teatro tiene que ver más con el juego formal y los deportes que con el juego y el rito. Sin embargo los *happenings* se relacionan más al juego. Este es un indicador importante para dividir al teatro ortodoxo del nuevo. El juego es la fuente primaria de su desarrollo; lo que los niños juegan, los adultos lo organizan. La ruptura más grande que sucede entre el juego y el rito por un lado y el juego formal, los deportes y el teatro, por otro, se debe a las reglas que gobiernan las actividades. Así subdivide a las representaciones en tres categorías: el “yo” relacionado a la autoafirmación; el “nosotros”, a lo

social donde el juego formal, los deportes y el teatro se clasifican y el “otro” relacionado a trascendencia personal y el ritual ocupa su lugar. El juego es una actividad libre donde uno hace sus propias reglas. En términos Freudianos el juego expresa el principio de placer, un mundo privado de fantasía. El rito está estrictamente programado, expresando la sumisión del individuo a fuerzas más grandes o distintas a uno mismo. El ritual representa el principio de realidad, el acuerdo de obedecer las reglas que son dadas. Los juegos formales, los deportes y el teatro, incluyendo la danza y la música medían entre estos extremos. Es en estas actividades que la gente expresa su comportamiento social. El rito y el juego son parecidos en muchos sentidos, en ambos se pasa de lo lúdico al control. En el entretenimiento, los deportes y en el teatro las reglas son como marcos. Algunas reglas dicen lo que debes hacer y otras lo que no puedes. En el teatro hay marcos que incluyen a otros. Así un actor tiene que respetar las reglas del director, el director del dramaturgo, el dramaturgo de las convenciones, y las convenciones del espacio. Cada marco de reglas no se entiende sin su referencia a otro.

Sabiendo que el teatro tiene más en común con el deporte y los juegos formales, más que el juego informal y el rito, esta podría ser la clave para entender mejor al teatro utilizando los juegos matemáticos y el análisis transaccional como metodología para su estudio. Estos estudios podrían fluctuar desde los juegos olímpicos antiguos en vez del primer ritual y al *bearbaiting* (pelea de perros de caza contra un oso encadenado) o la pelea de gallos como modelos del teatro griego o Isabelino, hasta la aplicación de la teoría matemática de juegos, un método para estudiar la toma de decisiones en situaciones de conflicto, más allá del método de las acciones físicas o de las motivaciones psicológicas. Las obras de teatro generalmente tienen un conflicto. Se requiere hacer un trabajo mayor para relacionar el teatro al juego, a los juegos formales, al deporte y al ritual. Mas que realizar estudios horizontales buscando el origen del teatro por ejemplo se deberían hacer estudios horizontales de formas relacionadas. Estos acercamientos colocan al teatro como una representación y no como literatura. Es posible que un set de acercamientos pueda desarrollarse para analizar todas los fenómenos representacionales. ¿Es posible que las fracturas que separan a los teóricos, de los críticos y los practicantes se solidifiquen?

## 2 Actuals

Un ritual de los Tiwi, una sociedad al norte de Australia, la construcción de estructuras de hielo de Kaprow, los futuristas italianos, los dadaístas, los surrealistas, el teatro de la tierra, el *happening* son “misterios”, “eventos” o “*actuals*” (reales o hechos) que demuestran cómo el arte no es imitar la realidad o expresar estados de la mente. Para Platón el mundo artístico es una imitación de la vida,

este mundo son sólo sombras de las ideas, el verdadero mundo es el de las ideas. Así el arte se convierte en un tercer mundo.

De acuerdo con Schechner, Aristóteles dice que el arte no imita las cosas o la experiencia sino la acción. El arte imita patrones, ritmos y desarrollos. En el arte, como en la naturaleza, las cosas nacen, crecen, florecen, se deterioran y mueren. La forma es cristalina para Platón, y para Aristóteles es fluida. Cada organismo ya sea animado, natural o artístico tiene un ADN que gobierna su desarrollo, su nivel de crecimiento, forma, ritmo y el tiempo de vida. Cada cosa tiene un plan de vida y es esta forma la que el arte imita. La individualidad es aquello que no es divisible. Las cosas son integrales tanto intrínsecamente como en su relación con el ambiente. El destino es la interacción entre lo innato y lo cumplido.

Lo que tiene un inicio, algo en medio y un final es una obra de arte. Aristóteles sugiere que el dramaturgo toma de la vida un impulso—una historia, una idea, una imagen, un sentido de persona. Este impulso es la semilla de la obra de arte cuyo proceso es un giro y transformación del impulso, en un momento decisivo, la obra de arte se rompe y se convierte en sí misma. Desde ese momento, la obra de arte hace sus propias demandas de acuerdo con la forma que lo posee o la acción. Esto, como los artistas saben, puede ser tercamente diferente a los del impulso original o el plan consciente.

Así una obra de arte Aristotélica vive una doble vida. Es mimética en el sentido platónico, pero también es ella misma. Las siguientes dos ideas son importantes para el teatro occidental: El arte siempre “viene después” de la experiencia; la separación entre arte y vida está construida dentro de la idea de mimesis. En el arte no mimético las fronteras entre vida y arte son difusas y permeables.

Teóricos y artistas en su anhelo melancólico han construido el hombre primitivo que habita un mundo místico, atemporal, cosmogónico, metafórico y con presencias mágicas. Vestido con máscaras tribales arquetípicas, y poseído por una mentalidad primitiva, estas imágenes fantasmagóricas se dice que representan dramas rituales de una realidad mítica. De acuerdo con Leslie esta concepción del hombre primitivo tiene mucho auge en círculos artísticos y literarios donde la culturas primitivas son para el pensamiento moderno lo que fueron los clásicos para el renacimiento (Leslie 1960: xi).

Aunque sólo los antropólogos se han curado de estas ilusiones, algunos artistas poco inteligentes, continúan buscando en el campo, esperando encontrar en el otro una versión más fina de su propia identidad. Tampoco es bueno atribuir un pragmatismo urbano a una grupo de personas que no lo

tiene. Lo que hace a la Mente Salvaje es la habilidad de Lévi-Strauss para sostener la afirmación de lo que es especial en la gente primitiva sin negar lo que es común a todos. Según Lévi-Strauss la lógica de Aristóteles no es universal, sino que muestra un apetito por clasificar. La gente piensa diferente, pero cada persona piensa sistemáticamente en sus propios términos.

La sociedad está en crisis. Schechner menciona que conoce casos en esta añoranza y que no sólo ha causado un interés en lo primitivo sino ha creado movimientos artísticos.

Hay una búsqueda por la integridad en sustitución de la fragmentación del cuerpo, de la sociedad, del trabajo del arte y de la naturaleza; hacia el proceso y el crecimiento orgánico; un enfoque hacia lo concreto para alejarse de lo abstracto y lo general; una búsqueda por una experiencia religiosa trascendental. Estos cuatro aspectos se distinguen mas no separan. En las culturas tribales distinguirlos es algo impensable. Esto que se busca en nuestra cultura, para las culturas tribales orales es algo fundamental. Las diferencias entre una cultura y otras son severos, y radicales entre los pueblos originarios y nosotros. Sin embargo a pesar de estas diferencias hay puntos que nos unen. Estas uniones son más fuertes y claras en lo que nosotros llamamos nuevo teatro o arte y lo que ellos llaman juego, danza o “hacer”.

Para explicar un *actual* se requiere echar mano de la antropología, la sociología, la psicología y la historia. Hay una forma especial de comportarse, pensar, relacionarse y hacer. Esta forma de manejar la experiencia y saltar entre el pasado y presente, el individuo y el grupo, el adentro y el afuera la llama *actualizing*, actualizarse, Es algo sencillo para ellos y lo empieza a ser para el *avant-garde*, el arte de vanguardia. Las preguntas no son polémicas , sino estructurales. Las preguntas no son polémicas, sino estructurales: no si el nuevo teatro (y su estilo de vida) es bueno, sino cómo está construido y cuáles son sus bases precisamente. ¿Entonces, cuáles son las funciones y cómo éste se relaciona a la vida que vivimos individual y colectivamente? El nuevo teatro es muy viejo, y que nuestra vanguardia urbana pertenece a una tradición global, rural y tribal.

¿Hay un vínculo etimológico entre la palabra “drama” y la palabra “dream”, sueño o salto de alegría en Inglés? En algún lugar de esa bonita conexión está el sentir del concepto *actualizing*. Para entender el término *actualizing* se requiere comprender tanto la condición creativa como el trabajo de arte, el *actual*. Entre la gente primitiva la condición creativa es idéntica en trances, danzas, éxtasis, en corto el chamanismo. El chamanismo es “un método, una técnica psíquica” cuya característica principal es el éxtasis, el alma abandonando al cuerpo.

No one has yet shown that the ecstatic experience is the creation of a particular historical civilization or a particular culture cycle. In all probability the ecstatic experience is the creation of a particular historical civilization or a particular culture cycle. In all probability the ecstatic experience, in its many aspects, is coexistent with the human condition Eliade [1965: 100-101]

Hay una psicología del chamán, una iniciación y una transformación. Hay tres formas de convertirse en chamán según Eliade, por vocación o herencia; por ambición personal y por la voluntad de la tribu. Un chamán es auténtico cuando recibe dos tipos de instrucciones, una extática impartida por un espíritu y la otra, tradicional por parte de un chamán más viejo.

El viaje del chamán no es gratis ni es para uso privado. El va para obtener algo y deben entregarlo a la gente, debe de enseñarles lo que él aprende. Su trabajo es un trabajo social. El chamán es valorado por la gente. Es una figura ejemplar para aquellos que quiere obtener poder. Schechner hace una analogía con Edipo rey como un chamán.

Ya es costumbre interpretar viajes y hazañas del alma del chamán al encontrarse con seres espirituales, con analogías que ayuden a hacer de la experiencia racionalmente aceptable. La naturaleza auténtica de la creatividad artística.

Lommel realiza una conexión entre la capacidad creativa del artista con la tradición y sus ancestros. Eliade no muestra que las experiencias chamánicas son prototipos de nuestras propias creencias religiosas. Los psicoanalistas interpretan bajo los lentes de necesidades instintivas y procesos inconscientes. Las experiencias chamánicas son reales e integrales. Nuestras interpretaciones las disminuyen y fragmentan. En las tradiciones orales, todo se convierte en todo con la convicción. Existe la convicción profunda de la solidaridad de la vida. El pensamiento concreto que Lévi-Strauss admiraba y el pensamiento poético que cautivaba a Rothenberg. Las culturas orales no hacen diferencia entre un evento mental y uno físico. Todas las cosas son parte de una totalidad y que entre las cosas un número sin límites de intercambios y transformaciones son posibles.

Es a través de la repetición que la comunidad se regenera, según Eliade. La actualización es hacer presente un tiempo pasado, un tiempo primordial sagrado. El rito hace el mito presente. El rito primordial se hace presente aquí y ahora.

Schechner describe dos representaciones diferentes; una en Australia y otra en Nueva Guinea. Ambas, parecen ser totalmente distintas y sin embargo hay algo que las une: las dos están basadas en la creencia en las múltiples realidades, válidas, equivalentes y recíprocas. Los *actuales* están aquí y ahora, eficaz e irrevocablemente Schechner [2007: 44]



Continúa analizando la actuación de William Finley involucrándose con su personaje Dionisio, el cómico que exagera un aspecto de su personalidad, el artista de cine que no sabe en dónde inician sus personajes y él mismo. El cirquero que juega con el peligro entre los extremos de la torpeza y destreza. El atleta estadounidense es medido por su competitividad y su excelencia pero para los tarahumaras importa que ponga todo su esfuerzo el corredor. La combinación entre riesgo y maestría es requerida al *actual performer*. No es un chamán, o un acróbata o un atleta, pero comparte sus cualidades Schechner [2007: 45]

Un *actual* sea de una cultura occidental o bien tribal tiene cinco cualidades básicas:

**1) Proceso: algo sucede aquí y ahora**

Hay dos procesos, uno es no sólo es lo que se supone debe suceder sino también lo que realmente sucede aquí y ahora a los *performers* Schechner [2007: 46-49]

**2) Actos, intercambios o situaciones: consecuentes, irremediables e irrevocables**

Lo irrevocable se expresa con una circuncisión, por ejemplo, o bien por intercambio de bienes o personas. Ninguno de estos están en el teatro occidental, se ha perdido el involucramiento. En la vida tribal un *actual* es un “hecho social total” según Mauus y para Levi-Strauss son “eventos social-religioso-mágico-económico-utilitario-sentimental-jurídico-moral. Nuestros eventos no son así. La “ambición simbólica” del *pensamiento salvaje* de Levi-Strauss se convierte en nuestras culturas en una mera imitación reductiva. Lo irrevocable sucede con la utilería en el teatro no con las personas y si sucede, se manifiesta como metáfora que influye en las personas y no en la utilería Schechner [2007: 49-52]

**3) Competencia: algo está en juego para el *performer* o casi siempre para el público**

La tensión en los deportes viene de los jugadores. En todas las representaciones los ejecutantes buscan lo desconocido en sus compañeros. La creatividad del actor está entre los detalles de la puesta en escena y la obligación de no hacer algo tan drástico que saque al compañero del papel.

Hay una doble estructura, una narrativa o de acción y la segunda es la apertura y vulnerabilidad del *performer*. Está en juego no solo la dignidad y su habilidad sino el proceso vital del *performer*. Las decisiones que se toman y las acciones durante la representación pueden cambiar la vida del *performer*. El *performer* siempre está en riesgo y a veces el espectador Schechner [2007: 52-54]

**4) Iniciación: un cambio en el estatus de los participantes**

Si los cuatro puntos anteriores se cumplen entonces habrá cambios, nuevas dimensiones de integración y totalidad. Los cambios se darán La iniciación puede ser el núcleo de la representación. La estructura de los eventos se llevará a la par del proceso simulado por los eventos. El cambio puede o bien amarrar, agitar o dificultar una iniciación o bien suvizarla o continuarla. La iniciación puese ser el núcleo de una representación.

Si el teatro pudiese ser un juego participatorio de iniciación, podría ser al mismo tiempo entretenimiento y oráculo. La ambición de convertir al teatro en rito, no es otra cosa que querer que la representación sea eficaz, usar los eventos para cambiar a las personas. Schechner [1977 :407: 54-56]

**5) Espacio: es usado concreta y orgánicamente**Schechner [1977 :407]

Se construye un espacio simple para una ceremonia. Este teatro *ad hoc* se construye durante cierto tiempo antes de usarse. De alguna forma el tiempo que transcurre prepara el espacio. El espacio es diseñado por el evento representado en él. A donde quiere lugar del mundo tribal, se encuentra el teatro, la interacción entre el espacio, el tiempo, los *performers*, la acción y la audiencia. El espacio es usado de manera concreta, como algo que se puede modelar, cambiar, y tratar. Los arreglos más simples son, por supuesto, una área abierta con una representación en el centro y la audiencia a los lados. Muchas veces el espacio esta articulado por el desarrollo de la utilería o los elementos, tales como Cada espacio está hecho por y es parte de una ceremonia, evento o ritual Schechner [2007: 53-56]

No hay un solo lugar que se use para todo, que sea neutral o adaptable. En algunos casos el pueblo se convierte en escenario de todo lo que sucede. En el mundo tribal los eventos tienen formas. En muchos lugares el principal elemento arquitectónico es la gente, cuántos son, cómo se mueven, si participan o no. Nuestra cultura demanda la uniformidad en el comportamiento de la audiencia Schechner [2007: 56-63]

Somos los únicos en tener un espacio ya hecho para los teatros. El diseño escénico es un intento por superar las limitaciones de un espacio *ready-made* y también como salida de los impulsos miméticos. El nuevo teatro utiliza el espacio de forma flexible y a veces crea un espacio específico para cierta representación. La audiencia puede moverse sobre él. En el teatro había jerarquías, primero estaba el autor, el texto, el director y al final el actor. Sin embargo en el nuevo teatro todos los elementos tienen el mismo peso. El texto, la acción, los *performers*, el director, el tiempo, el espacio, la audiencia Schechner [2007: 56-63]

El teatro mimético nos ha dado grandes piezas maestras. La actuación mimética es una gran tradición. Sin embargo hay otro tipo de representaciones. De estas, los *actuals* relacionan

las prácticas de búsqueda holística entre los miembros de una tribu y algunos segmentos de nuestra propia población. Se puede sobre-elaborar paralelismos engañosos. Pero Schechner piensa que la gente de Occidente son buscadores de lo holístico en formas y a una escala no experimentada en nuestra cultura por años. Lo que está sucediendo no es un movimiento neo primitivo, sino uno postmoderno.

### 3 Drama, guión, teatro y representación

Hay pruebas históricas, arqueológicas y antropológicas de que el fenómeno llamado teatro, drama y/o representación, han ocurrido en todas partes del mundo desde tiempos remotos. Hay muchas evidencias de la existencia de danzas, cantos, máscaras, vestuarios, así como la personificación de otros seres humanos, animales o seres supernaturales, el actuar historias, presentando un tiempo 1 en un tiempo 2, aislando y arreglando lugares y tiempos para estas presentaciones; las preparaciones o ensayos individuales o de grupo coexisten a la condición humana Schechner [2007: 66]

Algunas cuevas hacía en el espacio de representación inaccesible. Estos primeros teatros o templos están escondidos al interior de la tierra y las ceremonias efectuadas dentro, eran aparentemente sobre fertilidad (animal y humana) y caza. Algunas esculturas asocian la fertilidad a la danza y a la música. El arte paleolítico de las cuevas hay una unión entre sexualidad y fertilidad, caza y fertilidad. Objetos en forma de vulva y falo se tocan tanto en templos como museos para tomar un poco de vida con el tacto. En todos lados se acarician objetos de culto y es común, que se colocan las manos encima de alguien para bendecir y curar. Schechner [2007: 67-68]

No sabemos nada de los guiones del chamán-danzante en los templos-teatros del paleolítico. El guión persiste de promulgación en promulgación. La danza adquirió una forma persistente o tradicional conocida por los danzantes y su público a través de las generaciones. Era importante mantener el guión intacto para contribuir a la eficacia del rito, si se abandonaba se ponía en peligro la eficacia. La eficacia no era “el resultado de” danzar el guión sino que estaba “contenida en” el danzarlo. Es decir, en el teatro ritual prehistórico, como en el ritual contemporáneo, el hacer es una manifestación más que una comunicación. Schechner [2007: 68-69]

Pero la manifestación en el guión es solamente implícita o potencial. Es hasta después que el poder está asociado a la palabra escrita. Para concebir estas representaciones antiguas uno tiene

que imaginar una cultura aliteral. El dibujar y esculpir ahora lo asociamos a signos y símbolos, en el paleolítico era hacer. Los guiones entonces son patrones del “hacer” no son modos de “pensar”. El hablar no se inicia como palabras escritas sino como sonidos. El teatro apareció después de la invención de la escritura, como una variante de guión. Las manifestaciones antes se hacían y luego comenzaron a escribirse. El drama griego transmitía no una acción particular sino abstracta. En ese punto el teatro se separó de la acción y la comunicación sustituyó la manifestación Schechner [2007: 69].

Desde el renacimiento hasta nuestros días, se invirtió el orden de los factores entre “hacer” y “escribir”. En la tradición occidental el sentido activo del guión se olvidó casi totalmente por el teatro y los haceres de una producción particular llegaron a ser la forma de presentar un drama de una manera nueva. El sentido activo del guión fue preservado en entretenimientos populares que persistían desde los tiempos greco-romanos o tal vez antes, hasta nuestra época. Pero dentro de la gran tradición el guión ya no funcionó como un código para transmitir una acción a través del tiempo, en vez de los haceres de cada producción dramática, se convirtió en una forma de re-presentar e interpretar las palabras-del-teatro. Manteniendo las palabras intactas creció en importancia; cómo se decían y qué gestos las acompañaban, era una cuestión de elección individual y de menor importancia Schechner [2007: 69]

Así nosotros en el occidente estábamos acostumbrados a concentrar nuestra atención en un particular tipo de guión llamado drama. Pero la vanguardia en occidente y los teatros tradicionales más allá, reenfocaron la atención en los aspectos de “hacer” del guión, y más allá del guión a todo junto: el teatro y la representación. Antes de intentar delinear estas palabras de manera concreta y taxonómica, debo reconocer la dificultad de usarlas. Las palabras como “guión” , “drama”, “teatro” y “representación” están cargadas, y ninguna tiene sinónimos neutrales. Mi elección es, ya sea, inventar nuevas palabras que nadie va a conocer, o bien utilizar palabras viejas de manera más precisa tanto como se pueda, tratando de definir regiones de significado restrictivo en las áreas más generales cubiertas por estas palabras Schechner [2007: 69-70]

Schechner propone un cuadro donde la representación es un área . Mientras más grande sea la figura mayor tiempo y espacio abarca y contiene a otras figuras más pequeñas. Así la representación es la más grande, le sigue el teatro, luego el guión y por último el drama. En general el círculo más grande contiene a los más pequeños Schechner [2007: 70]

El drama es el dominio del autor, el compositor, el guionista, el chamán; el guión es el dominio del maestro, el gurú, el director; el teatro es el dominio de los actores, la representación es el dominio de la audiencia Schechner [2007: 70]

En algunas ocasiones el autor es gurú y ejecutante. En algunas situaciones el ejecutante también es espectador. También el límite entre la representación y la vida cotidiana cambia y es arbitraria, varía más de cultura en cultura y en situación en situación. Distintas culturas marcan las fronteras de manera indistinta. Las preparaciones pueden empezar desde donde sea unos minutos o bien años antes. Sin embargo, donde quiera que se pongan los límites, es dentro de la representación que el teatro se da, y en el centro del teatro está el guión, otras veces el drama. Y así como el drama puede ser pensado como un tipo especializado de guión, también el teatro puede ser considerado un tipo particular de representación Schechner [2007: 70]

**Drama:** el círculo más pequeño, el más intenso (caliente). Un texto escrito, una partitura, un guión, una instrucción, un plan, o un mapa. El drama puede ser tomado de lugar en lugar o de tiempo en tiempo independientemente de la persona o gente que lo carga. Esta gente pueden ser solo mensajeros, incapaces de leer el drama, comprenderlo o actuarlo.

**Guión:** todo lo que pueda ser transmitido de tiempo en tiempo y de lugar en lugar; los códigos básicos de los eventos. El guión es transmitido de persona a persona, el transmisor no un simple mensajero. El transmisor del guión debe saber el guión y ser capaz de enseñarlo a otros. Esta enseñanza puede ser consciente a través de la empatía, medios empáticos.

**Teatro:** el evento actuado por un grupo específico de ejecutantes; lo que el ejecutante en realidad hace durante la producción. El teatro es concreto e inmediato. Usualmente, el teatro es la manifestación o la representación de el drama y /o del guión.

**Representación:** la más grande, el disco más mal definido. La mayoría de las constelaciones de los eventos, la mayoría pasan sin ser notadas, que toman lugar dentro y entre ambos el ejecutante y la audiencia desde el momento en que el primer espectador llega al campo de la representación, el recinto donde el teatro toma lugar hasta el momento en que el último espectador se va Schechner [2007: 71].

Aquellas culturas que enfatizan la diada drama-guión minimizan teatro-performance y viceversa. En general, entre las culturas del mundo un énfasis en drama-guión ha ocurrido solamente ocasionalmente: El drama griego, El Sánscrito y las tradiciones Japonesas o Chinas.

El drama moderno de Europa y sus extensiones culturales del Renacimiento en adelante. Hasta en estas, solo el “drama moderno” desde finales del siglo XIX había privilegiado el texto escrito hasta casi excluir el teatro-representación a la vez. Desde principios del siglo XX una fuerte influencia no occidental ha hecho su camino a través del teatro occidental desde la vanguardia hasta la corriente principal Schechner [2007: 72].

No importa qué tan grande sea el énfasis en contrarrestar sobre teatro-representación, dramaguión, todavía dominan las representaciones occidentales, incluyendo a la vanguardia. Lo que está pasando es que hay una atención sobre las costuras que aparentemente soldaron un disco a los otros. El teatro mimético ilusionista está basado en esconder las costuras uniendo drama al guión al teatro a la representación. Stanislavsky fue más allá y negó la existencia de la representación que igualó, ir a ver las tres hermas de Chejov a visitar la casa de Prozorof sin la cuarta pared. Muchos años y mucha actividad teatral, ha intervenido entre las afirmaciones de Stanislavsky y ahora. Por lo menos desde Meyerhodl y Vakhtangov, la representación ha sido readmitida a los teatros occidentales. Brecht influenció mediante películas documentales y actuación china, expuso las costuras entre el teatro y el guión. Su V-effekt es un dispositivo que revela el guión, como parte de un orden conceptual diferente al evento teatral que lo contiene. Los artistas como Richard Foreman y Roberto Wilson exploran las disyunciones entre el guión y el drama Schechner [2007: 72].

¿Por qué las costuras que tradicionalmente sostuvieron los cuatro elementos juntos, ahora se exploran formas de romperlos? La atención de los espectadores está redirigida a esas estructuras soldadas donde el evento unificado y asumido está roto y abierto. En vez de ser absorbido al evento, el espectador es invitado (o forzado) a experimentar donde el evento está “débil” y disyuntivo. Este romper es análogo al proceso de desfiguración y abstracción que sucedió antes en la pintura, y el cual ha dejado una marca permanente en las demás artes Schechner [2007: 72-73].

En la sociedad americana los músicos son ejecutantes, no actores, el rol que juegan es un estilo de vida no una caracterización como en el drama. Schechner puso en duda la naturaleza de la caracterización en una obra Schechner [2007: 76].

La concentración en la costura entre la representación y el teatro, la inclusión de la audiencia en la representación como el más grande arquitecto colectivo de la acción, refrenados en parte por su falta de interés como director en el trabajo de caracterización. No hace mucho por armonizar los sentimientos de los *performers* con los presuntos sentimientos de los personajes. Intenta no

preguntarle sobre lo que sienten. Estoy más interesado en patrones de movimiento, el arreglo de los cuerpos, la iconografía, el sonido y el flujo de la audiencia a través del ambiente. El criterio que uso para evocar, guiar y seleccionar patrones son complicados: pero las “demandas” de el drama son de baja prioridad Schechner [2007: 76].

La producción de *The Performance Group* resultó en disociación entre drama-guión y teatro-representación, y también una disociación entre teatro y representación. El modelo puede volver a dibujarse en unidades discretas, cada uno puede en oposición a otra o más de los otros. En este proceso de disociación, y su consecuente tensión, ambivalente, y combinaciones nóveles que caracterizan el movimiento de vanguardia, incluyendo la danza postmoderna Schechner [2007: 77].

¿Qué es lo que se debe hacer con la visión del autor? ¿Hasta qué punto el drama debe determinar al guión, al teatro y a la representación? Los que están a favor de la independencia de cada elemento, han escrito sus propios dramas, otros controlaron las visiones del dramaturgo, o bien utilizaron material estructurado de acuerdo a la necesidad del grupo o laboratorio. Schechner prefiere trabajar la visión del autor Schechner [2007: 77].

Schechner asume que las obras se presentan a los autores como escenas y que éstas coexisten junto a la dramaturgia. El acto de escribir es una traducción de esta escenificación interna a un diálogo y direcciones escénicas. La dirección escénica son vestigios o amplificaciones de una escenificación interna. Todo el proceso escénico es, desde mi punto de vista, un andamio que se desmantela una vez que la obra se vuelve diálogo Schechner [2007: 78].

El trabajo de quien hace la producción es re-escenificar la obra, no como el escritor pudo visualizarla sino como las circunstancias inmediatas lo revelaron. Generalmente, no es posible hacer una obra de acuerdo a la visión del autor. Esa visión puede resultar desconocida, como en muchos escritores premodernos; o la obra se produce fuera de la cultura que lo originó; o las convenciones y arquitectura del teatro la hicieron imposible. La re-escenificación es imposible porque la matriz sociocultural de la visión de la obra pronto cambia. El drama es, como definición, eso que pasó a través de sucesivas transformaciones. La visión original está atada a la primera producción de el drama es privilegiado en este asunto --a menos que el autor escenifique la obra él mismo, y ese privilegio muere con el autor Schechner [2007: 78].

Mucho del trabajo que Schechner realizó con esta obra de *Tooth Crime* fue intuitivo y no analítico Schechner [2007: 80].

El público se movía de lugar durante la obra. No se intentaba mantener una realidad ficticia. Los ejecutantes contaban una historia a través del teatro. Hay una tendencia en el teatro ortodoxo a segregar a los actores en audiencias para mantener una ilusión de actualidad ficticia, paradójicamente. La necesidad de promover esa ilusión está disminuyendo. *Envioronmental theater* ciertamente promueve las fantasías, pero éstas son de un orden distinto que el hacer creer ilusionista. Algunas veces la representación terminaba con aplausos de los actores a los espectadores otras veces con discusiones o incluso golpes. Otra vez los ejecutantes hacían algo que estaba en contra de lo que el director tenía en mente y entonces intervenía. Algunas veces había una relación entre el personaje y la audiencia, en otras entre el actor y la audiencia. La audiencia a veces tomaba un papel Schechner [2007: 85].

Las obras de Pirandello son un intento para integrar al drama los rompimientos entre el drama y el guión. Las Criadas de Genet es una elaboración más profunda de este tema. La acción de las criadas es el drama, y la vida de fantasía de los personajes es el guión. Después el guión lo convierten los personajes en drama. Se confunde al autor con uno de los personajes Schechner [2007: 86-87].

En Bali, el teatro y el drama están fijos mientras el guión flota en relación a ellos. Los gestos de un instante de una danza — el movimiento de los dedos y las manos, la forma en que el torso es mantenido y doblado, la expresión facial (o falta de la misma) la famosa mirada ausente de Bali son fijadas; también es la historia tradicional o fragmentos de la historia: muy seguido una competencia entre demonios buenos y malos o un fragmento del *Ramayana*. Sin embargo no se conoce cuánto tiempo se va a representar, cuántas veces se repite un movimiento, cuáles permutaciones o nuevas combinaciones van a ocurrir—estas cosas se desconocen de ante mano, dependiendo en el poder de el trance y/o en la actividad de los ejecutantes Schechner [2007: 87].

Tanto en la representación de Bali como el de la India, la distinción entre autor y ejecutante, no aplica. El bailarín y el músico no son los autores de la danza trance y de la *raga*. Tampoco se acatan al primer guión o drama. La mayoría del teatro de improvisación no es como el teatro de Asia sino un medio por el cual los ejecutantes funcionan como dramaturgos, al final llegando a una forma muy ortodoxa que es repetida una y otra noche con poca invención y cambio Schechner [2007: 87].



El drama es lo que el escritor escribe, el guión es el mapa interior de una producción particular, el teatro es la pauta específica de gestos representada por los ejecutantes en cualquier representación, la representación es todo el evento, incluyendo la audiencia y las ejecutantes (técnicos, también, todo el que esté ahí) Schechner [2007: 87].

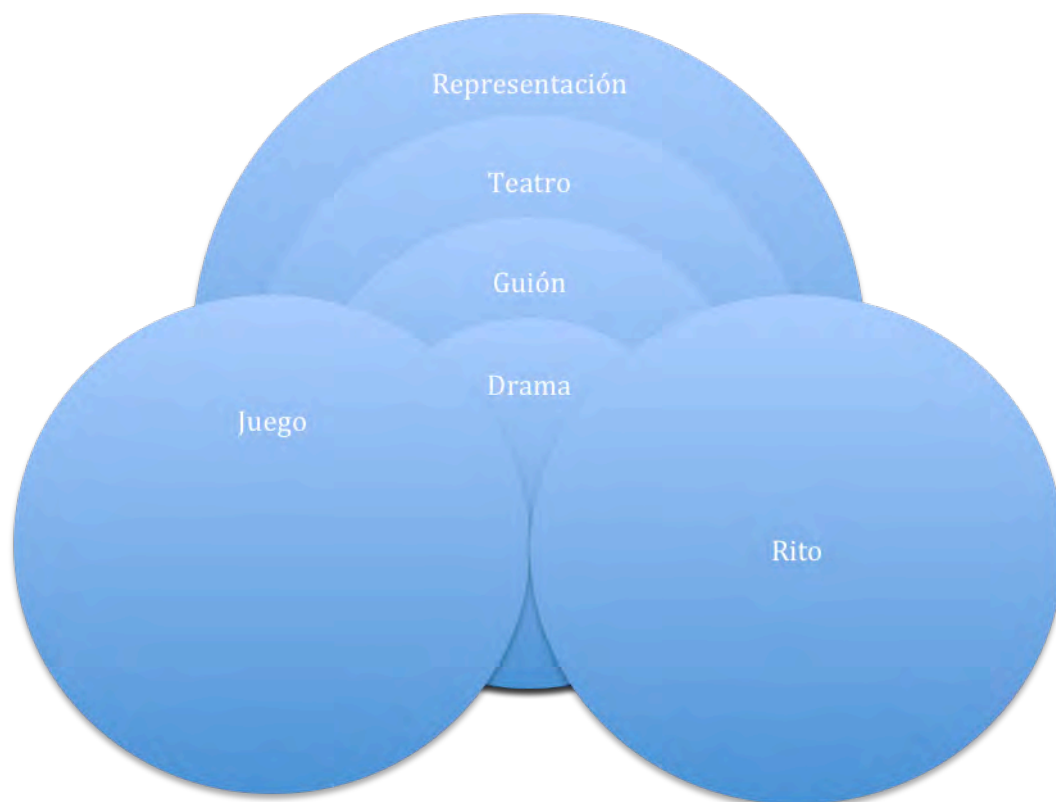
Es difícil definir *performance* porque las fronteras que la separan por un lado, del teatro y por el otro, de la vida cotidiana, son arbitrarias. Como director de teatro Schechner quiere mostrar que del drama, el guión el teatro y la representación son realidades conceptualmente distintas pero se traslapan entre ellas. Otros las han separado a diferencia de él que intentan mantenerlas en tensión. En muchas áreas rurales, especialmente en Asia y África, la representación es lo más importante y en su centro está el teatro o el guión. Schechner excluye las simples fiestas o reuniones, del performance. A las fiestas las considera eventos prototeatrales Schechner [2007: 87-88].

Sin embargo la categorización el autor reconoce que puede ser arbitraria. La taxonomía en ciencias sociales está basada en estructuras que tienden a doblarse una con otra en un continuo más que existir como especies de eventos en compartimentos. Así, los puntos exactos al poner límites distinguiendo representación, teatro, guión y drama una de la otra, son arbitrarias, pero en el centro de cada una es totalmente diferente a las otras Schechner [2007: 87-89].

Se especula sobre el origen, la estructura y la función del totemismo y animismo. Pero hay evidencias de que la gente se disfrazaba de animal desde hace mucho tiempo y se preocupaba por mantener la liga entre lo humano y lo animal. Goodall narra una danza de lluvia con objetos de los chimpancés. Sin embargo esta representación de chimpancés es paralela y no un prototipo de la representación humana. Al ser paralela cuestiona el concepto de estética relacionado al entretenimiento y al lujo pero sí a un valor de supervivencia Schechner [2007:95-98].

Algunos juegos entre los animales nos pueden parecer representaciones, sin embargo estos son parte del comportamiento instintivo que funciona de forma automática y no pueden llamarse como tales. La etiología nos dice que el ritual es una alternativa frente al combate como medio de supervivencia del colectivo. Sin embargo para Schechner la representación es algo que se realiza de manera más consciente y se transmite con la cultura, no de manera genética. Esto sólo ocurre con los primates incluyendo los humanos. Estos rituales sólo son un prototipo de las representaciones de los primates Schechner [2007: 98].

El comportamiento ritual tiene unos patrones antiguos: la exhibición, el vuelo-lucha, la carrera, el apareamiento. Cuando un animal es retado por medio de estos patrones, tiene la opción de someterse, huir o luchar. Se evita el conflicto mediante una ceremonia simbólica. El comportamiento ritual se extiende a toda el rango de actividad humana y la representación es un área particular nutrida por el rito. El teatro, el guión y el drama son áreas compactas y nutridas por la representación. El juego también está involucrado en la representación. Una definición tentativa de la representación es: “Un comportamiento ritualizado condicionado/permeado por el juego.” Schechner [2007: 98-99].



Mientras más “libre” sean los juegos de los animales más probable es que se de la representación, el teatro, el guión y el drama. En los primates el juego y el rito ocurren de manera conjunta. En los humanos, sólo el sentido estético es desarrollado de forma consciente. El arte puede ser considerado una coordinación específica entre el juego y el ritual.

Para Huizinga el juego y el rito están unidos. Para él, espacio y tiempo ritual y la competencia ocupan un lugar importante. Pero rechaza la función. Loizos dice que en las funciones del juego hay una enseñanza para los más jóvenes, hay un escape o alternativa al estrés, una fuente de información vital sobre el ambiente natural, ejercicios de los músculo relacionados a lo reproductivo o agónico. Hay un valor de supervivencia en todo ello. El juego está divorciado de su motivación original pero contiene patrones de otros contextos. En los chimpancés el juego va

de una exploración/manipulación, una lógica u organización, actividad corporal, y finalmente el juego social como fanfarronear o amenazar. El juego no sirve para ensayar la vida, sino que sino una derivación de una situación de vida Loizos apud. Schechner [2007: 100-101].

Mientras menos entradas sensoriales, particularmente la privación de la relación madre-hijo, menor la interacción social es mayor es el comportamiento repetitivo, estereotipado. Schechner, a través de distintos estudios, analiza los ritos de paso, el juego, su espacio y tiempo rituales, su competencia, sus funciones o características, su estructura, su proceso, características. Schechner [2007:101-102].

Según Carpenter el chango encuentra su lugar dentro del grupo a través del juego social. Hay elementos de dominación y sexuales en la infancia para luego pasar a cosas de aseo, apareamiento, o cacería. El juego entre los chimpancés adultos es raro, en los humanos, no. De acuerdo con Loizos, mientras más rígida sea la jerarquía social, en los primates, menor será el juego entre los adultos. Schechner [2007: 102].

Sistemas sociales rígidos tienden a generar eventos teatrales y de representación, sobre una confirmación espectacular del orden social, los más flexibles se enfocan al drama y al juego de menor escala. El impulso hacia lo colectivo nos guía hacia el teatro y la representación, lo individual, hacia el drama. En ciertos periodos hay una tensión entre dos opuestos, en el teatro griego es entre el chamanismo y celebraciones colectivas por un lado y el racionalismo e individualismo por otro; en el teatro isabelino sucede entre colectivos medievales como los gremios, feudos y el catolicismo, y el espíritu renacentista de individualidad y racionalismo (el yo, la ciudad y el protestantismo). Los estudios de primates pueden ayudar a comprender los patrones de la cultura humana Schechner [2007: 102-103].

El juego, según Schechner, organiza el campo de la representación, y la hace comprensible. El juego pertenece principalmente a los carnívoros y omnívoros: los cazadores. Pertenece a las especies que dependen de otras para sobrevivir. La cacería es una actividad grupal. Schechner [2007: 103]

La cacería requiere de un cooperación y momentos de mucha energía, en contra de periodos extendidos de sigilo. El juego es la imposición improvisada del orden, una forma de ordenar el caos. El juego envuelve al cazador, el grupo, la presa y el entorno. La cacería es teatral y dramática. Un guión es necesario para desarrollar estrategias que culminan en un ataque. El comportamiento agónico se combina con el cooperativo de tal forma que la mentalidad

nosotros-ellos se privilegia, hay signos para expresar sentimientos y para ejecutar una acción. Hay un líder, una presa y un climax. Después de matar, hay una fiesta en donde se come carne y hay tiempo para relajarse Schechner [2007: 103-104].

Un animal que no esté preparado para una crisis, no sobrevive. El animal debe tener un “banco” de energía ya sea para el erotismo o el combate. El juego permite a la cinética potencial mantenerse, no almacenándola sino ejercitándola. La crisis es el gasto continuo y repentino de energía cinética. Lo que liga a la representación, la cacería, el ritual y el juego, es la crisis. Es a través de ella que el animal gasta su energía cinética de manera irregular, según la necesidad inmediata o imprevista. El comportamiento ritual, incluyendo la representación son medios para poner a prueba el límite entre juego y algo real. La forma especial de ordenar el tiempo y el espacio sirve para distinguirlos Schechner [2007: 104-105].



Las funciones del juego que da Loizos (1969: 236ff ) son las siguientes:

1. La secuencia puede reordenarse.
2. Los movimientos individuales que hacen la secuencia pueden ser exagerados.
3. Algunos movimientos dentro de la secuencia pueden repetirse.
4. La secuencia se puede romper de repente por la introducción de actividades irrelevantes, y reanudarse después. Esto puede llamarse fragmentación.
5. Los movimientos pueden ser exagerados y repetitivos.

6. Movimientos individuales dentro de la secuencia puede nunca completarse, y sus elementos incompletos puede ser repetidos muchas veces. Esto aplica tanto al inicio del movimiento( la intención) como su final (la terminación) Schechner [2007: 106].

El juego no está atado a un patrón que pide resultados. Un gato puede pasar del juego a la caza intermitentemente. El humano caza a miembros de su especie como lo hacen los animales con los de su distinta especie. Existen “juegos de guerra” o “teatro de guerra”. El juego se relaciona con temas serios. El juego es diversión pero no libertad. Según Loizos el juego es reestructuración de otro comportamiento. El juego constantemente genera reglas. Todo juego lleva un guión. Divertirse no significa liberarse de las reglas. La diversión es algo más Schechner [2007: 107].

La cacería también puede ser divertida. Cazar por comida ya no es una ocupación humana de la mayoría. En el juego humano el matar se evita. Lo divertido viene de “jugar a matar”. No todo juego es así, pero sí el que está relacionado a la representación teatral. El drama, distinto del guión, del teatro y de la representación, no es universal Schechner [2007: 108].

Muchos de los juegos se basan en la cacería. Estos juegos son estratégicos, orientados al futuro o a la crisis, violentos y/o combativos, tiene ganadores y perdedores, líderes y seguidores; emplea vestuarios y/o disfraces (casi siempre de animales); hay un inicio, un centro y un final. Enfatiza temas como la fertilidad, el valor, el animismo, el totemismo. El jugar a matar enfatiza la acción individual o del grupo pequeño y el trabajo en equipo. Es un comportamiento con guión. Con el tiempo jugar-cazar puede generar actividades simbólicas como lo son el rito y el drama. Lorenz afirma que una de sus funciones es desplazar la actividad a una tercera cuando dos impulsos entran en conflicto Schechner [2007: 108].

En los humanos se puede dar este conflicto entre el impulso de cazar y el amor por los propios. Así se surge una actividad de desplazamiento con el rito de la circuncisión, la cicatriz, o escribir sobre el cuerpo. Pasa de ser una infeliz presa a un cazador mediante el juego temporal. Los ritos y dramas son violentos y orientados a la crisis. “Ellos ponen a prueba el valor individual, el aguante y la ingenuidad; participando en ellos es en sí mismo una forma de crecer en estatus, ocurren en momentos y lugares importantes, y operan de acuerdo a reglas, tradiciones, estrategias. Sociedades agricultoras desarrollan espectáculos en torno a ceremonias cuya función es pedir por la regularidad de las estaciones, la caída de la lluvia, el calor del sol. Ceremonias de agricultura enfatizan lo que he llamado representación y teatro; los ritos de cacería enfatizan el guión y el drama.” Schechner [2007: 109].

El autor finaliza con una reflexión que traduzco:

Pienso que el drama así como se desarrolló en China, Japón, Corea, India, América y Grecia derivó de culturas cazadoras circumpolares (los remanentes de los cuales todavía existen en Siberia y en algunos grupos aislados a través de las Américas) que también desarrollaron el chamanismo. Estas culturas muy tempranamente asociaron la cacería, la fertilidad, la animalidad, la curación, la posesión espiritual, la iniciación de crisis, a través de ordalías hechas por el hombre. Más significativamente, ellos tradujeron el comportamiento de la caza estratégica orientada al futuro al lenguaje estratégico: la narración de las historias. Esta narrativa histórica se hizo no sólo a través de palabras sino canciones, himnos, danzas, percusiones, y montaje (como en las cuevas). Al final, el drama surgió como una combinación alegre de estos comportamientos estratégicos.

La representación y el teatro son universales, pero el drama no lo es. El drama se desarrolló en culturas para las cuales la cacería es especialmente importante. Una dificultad con mi tesis es que la guerra es universal. Y si es una forma especializada de cazar, especialmente la guerra practicada en sociedades tradicionales pre-modernas, entonces el drama debe ser universal. Tal vez lo fue. Hay que recordar que el drama no depende de textos escritos, sino en acciones estructuradas por un guión.

El mundo que estaba compuesto por miles de culturas, se está haciendo global. Las consecuencias de esta megacultura global están por verse. En las sociedades industriales del este y oeste, el “taller” se ha desarrollado como un camino de re-creación de algo de seguridad e intimidad que tienen pequeños grupos, autónomos y culturales, al menos temporalmente. El taller es una forma de jugar con la realidad, una forma de examinar el comportamiento desordenándolo, exagerándolo, fragmentándolo, recombinándolo y simbolizándolo. El taller es un espacio/tiempo protegido donde las relaciones intergrupales pueden desarrollarse bien sin ser amenazadas por la agresión de otro grupo. En el taller, algunas gestos especiales surgen y sub-culturas definidas, emergen. El taller no es exclusivo del teatro sino omnipresente. En la ciencia es el método experimental, el equipo de laboratorio, el centro de investigación, el trabajo de campo avanzado. En psicoterapia, es el “grupo”, el centro de rehabilitación, la comunidad terapéutica. En estilos de vida, es el vecindario, la comuna, el colectivo. (Cuando el taller es represivo más que facilitador, como en muchas “instituciones totales” como asilos, prisiones, hospitales, y escuelas, es la forma más abusiva y violenta de tratar a las personas.) El objetivo del taller es construir un lugar donde lo racional, e irracional convivan en equilibrio. O, para ponerlo en términos biológicos, donde la corteza, el tronco cerebral, operaciones motores e instintivas existen en balance, yendo a lo expresivo, simbólico, lúdico, ritualizado, escrito el guión del comportamiento. En mi opinión los talleres son más importantes de lo que la gente se imagina.

Y si puedo terminar con una nota un tanto fantástica: Asocio el ambiente de taller con aquellas antiguas, decoradas cavernas que dan evidencia de canto, danza, la gente celebrando la fertilidad de formas peligrosas, sensuales, violentas, colectivas, lúdicas Schechner [2007: 109-110].

#### 4 Del ritual al teatro y de regreso: la trenza eficacia-entretenimiento

##### PERFORMANCE RHYTHMS

La representación-celebración Kaiko (Danza) transformó las técnicas de combate en entretenimiento. Esta danza no es un evento aislado sino que está anidado en acciones de apoyo. Es ante todo relacionado a la comida: carne de cerdo. Un endeudamiento orquestado está en el corazón

de la danza. Sin embargo el trueque no está equilibrado y eso precisamente es lo que permite la continuidad. La danza no sólo es un hacer sino mostrar el hacer. Este mostrar es mediante un real intercambio de bienes (actual) real y un reforzamiento de las alianzas (simbólico). La danza Kaiko es una versión cultural de la búsqueda animal del territorio y del estatus Schechner [1977 :407: 112-115].

La danza termina comiendo o el teatro, comulgando. En occidente se hicieron los festivales atenienses en la antigua Grecia o las representaciones medievales en la Europa cristiana como pivotes de un sistema económico-social-político-religioso. Y este tipo de representaciones resultan practicables. El teatro Griego y la representación Kaiko coinciden en una transformación. La primera convierte un comportamiento real en simbólico y la segunda un comportamiento bélico en representación. En occidente el teatro enfatiza la caracterización y la actuación de ficciones. El teatro Melanesio, enfatiza desplazamiento y comportamiento hostil. Los teatros que encuentran un balance entre estos dos conceptos están en Asia, con los nativos de América, en la Europa medieval y algunas representaciones occidentales experimentales. Muchas representaciones son como la Kaiko en distintas tribus, parte de un ecología total. El hecho que en algunos lugares ya no se practique es prueba de que esta totalidad es incompatible con la cultura occidental. Los *performance groups* que adapten técnicas de estas representaciones están condenados a permanecer en la lateralidad de occidente. La principal función del *avant-garde* es proponer modelos de cambio : estar en la punta de la lanza Schechner [2007: 116-117].

La misa católica y las representaciones de los Aruntas coinciden en la creencia de presencias reales, la última moviéndose de una realidad ordinaria a una extraordinaria Schechner [2007: 120].

#### LA MATANZA DEL CERDO EN KURUMUGL

La gente de Tsembaga no es consciente de la funcionalidad de este rito y no hacen comentarios sobre su estética. Los Kurumugl, sabe por qué se hace el rito y cómo se estableció. El teatro viene del rito y viceversa. Schechner [2007: 120]

#### DEL RITO AL TEATRO

Algunas teorías ortodoxas afirman que el teatro viene del ritual, así como la eficacia y el monismo (“unidad primitiva”) preceden al entretenimiento. Cuando se interpreta las pinturas rupestres de la cueva del paleolítico es un cliché decir que el arte viene de algún tipo de “ritual”. Se entiende por ritual una representación seria, eficaz, enfocada al resultado, ya sea para asegurar la fertilidad, para aplacar los poderes que controlan la caza, para mantener un balance entre la masculinidad y la femineidad, la iniciación o para algo. Este tipo de afirmaciones, o algunas de ellas, pueden ser ciertas; pero no conforman toda la verdad. El entretenimiento, ese pasar del tiempo en el juego y en la diversión (no la sensación pasiva e interrumpida del “arte por el

arte”, sino un involucramiento activo con el proceso de hacer arte), está entretejido de manera inseparable de alguna forma a la eficacia del arte primitivo Schechner [2007: 154].

La idea de la unidad primitiva combina la fantasía del Edén con el trabajo protestante ético. Esta alianza tenía su raíz en la proyección de los primeros etnógrafos, ya que muchos de ellos fueron misioneros. Acumulando evidencia del Paleolítico, la historia temprana, clásica, asiática, africana y contemporánea la gente que vive en comunidad sugiere que una vida social compleja y rica, y el arte simbólico coexisten con la condición humana. No hay una “simplicidad primitiva”, ya sea noble o salvaje. Los chamanes son artistas y *performers* y doctores y poseídos en trance y éxtasis y sacerdotes y animadores. Argumentar que porque varios roles son jugados de manera similar por una persona o que porque una sola representación expresa muchos impulsos contradictorios, significa que el arte de esta gente (y sus culturas) es “simple”, es mirar a las cosas de cabeza. Schechner [2007: 154-155]

Las industrias culturales, separan y estandarizan funciones y expresiones, sociedades comunales combinan muchas funciones y expresiones en eventos extendidos, complicados. Las industrias culturales se especializan en secuenciar acciones unívocos, mientras las culturas comunales generalizan por medio de eventos que son multívocos. La línea industrial en sí misma es un fuerte ejemplo de la secuencia de acciones de una sola función que añaden a un producto final complicado. Un ritual extendido como el ciclo engwura de las Artunta es un claro ejemplo de un evento multívoco. La vida urbana se parece más a una línea de producción que al ciclo engwura. En una ciudad la gente se mueve de un evento más o menos “puro” a otro, comiendo aquí, haciendo negocio allá, regresando a casa a la familia a todavía otro tiempo y lugar. Sólo a través del tiempo y a través de una síntesis administrada por cada individuo (y mucha gente no puede manejarlo) emerge una sensación de totalidad. Yo personalmente disfruto el individualismo urbano y libertad de escoger, pero esto puede llegar lejos, llegando a una fragmentación extrema, separando a la gente, hasta asilarla. La vida comunitaria, por el otro lado, incluye en cada evento—hasta en una ceremonia tan corta como la danza Arunta de diez minutos, un manojo de significados-funciones-expresiones. Estás son explícitas: cada participante iniciado conoce las conexiones. El líder de la dana es el líder de su banda, también es un buen cazador, está relacionado a los niños que se inician, etc. Y como se ha mostrado, la danza está anidada en un complejo de ceremonias donde cada parte es una sinécdoque Schechner [2007: 155].

Mucho de la vanguardia después de la segunda guerra mundial ha sido un intento para superar la fragmentación mediante el acercamiento a representaciones comunitarias más que individuales. Algunas veces estas comunidades de artistas terminan haciendo trabajos similares. Esto ha sido un patrón en Nueva York, Londres, París, Tokio y otras ciudades donde los artistas forman un grupo diferente. Algunas veces, como en los nacimientos generales del 68, el arte está unido a un movimiento político más grande. Algunas veces, como parte de un movimiento negro, chicano, feminista, gay, los artistas de movimiento teatrales se identifican con—y hasta ayudan a formar—unidad étnica, racial, de género, sexual o política. La vanguardia relacionada a la comunidad no es solo un fenómeno de la industrialización occidental y de Japón, sino de países que están en procesos de cambio en la organización social por medio de la modernización. En la



Europa del Este, Latino América, Asia y África, manojos de vanguardias trabajan como las que se identifican en la primera guerra mundial. Nombres y grupos como el Gardzienice Theater Association, el teatro del oprimido de Augusto Boal, el rendra de Indonesia, Badal Sircar y Habib Tanvir en la India, y Wole Soyinka de Nigeria pueden ser añadidos a una lista que va en aumento Schechner [2007: 155-156].

Schechner no pretende mantener las formas ancestrales, su propuesta no es intento salvaje por dismantelar el industrialismo, o detener su crecimiento –hasta dentro del proceso industrial mismo-- para que las comunidades de escala pequeña puedan existir. Y demandar una restructuración del orden social para encontrar las necesidades de comunicación para la interacción de persona a persona o encuentros, como los llama Grotowski. Los problemas de alienación, reificación, y anomia claramente no son problemas del capitalismo exclusivamente. Experimentos similares de los cuales he estado hablando también han estado sucediendo en estados socialistas. Estos experimentos, todavía relativamente dispersos y tentativos, y siempre siendo retenidos por un establecimiento hostil, se han enraizado. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como un movimiento hacia el ritual. Ellos se llaman a sí mismo ante la audiencia no como bastones que se compran con dinero de individuos extraños, o como participantes forzados en un *show* de solidaridad (como en los rallys masivos, desfiles, o la coerción de las iglesias), pero como una comunidad, hasta una congregación. El objetivo de tales representaciones es entretener, divertirse, y crear lo que Victor Turner llama “comunidad espontanea,” la disolución de barreras encerrando a la gente una de otra. La experiencia es una celebración colectiva. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como un movimiento hacia el ritual Schechner [2007: 156].

La representación se origina en el ritual no más que en el entretenimiento. Se origina en el sistema binario eficacia-entretenimiento el cual incluye el subconjunto rito-teatro. Desde el principio, lógicamente al igual que históricamente, ambos términos del binomio son requeridos. En cualquier momento histórico hay un movimiento de un polo a través de el otro como la trenza de la eficacia-entretenimiento aprieta y afloja. La oscilación es continua –la representación está siempre en un estado activo Schechner [2007: 156].

El *continuum* de todo el binomio completo eficacia/ritual-entretenimiento/teatro es lo que llama Schechner “performance”. La representación origina un impulso para que pasen las cosas, entretener; obtener resultados y jugar; coleccionar significados y pasar el tiempo, transformarse en otro y celebrar lo que se es; desaparecer y presumir; traer en un lugar especial otro Otro trascendental que existe antes-y-ahora y después-y-ahora; estar en trance y estar consiente, enfocarse en un grupo selecto compartiendo un lenguaje secreto y difundirlo a una audiencia de extraños lo más grande posible; jugar para satisfacer una obligación sentida y jugar solamente bajo un contrato de Equidad por dinero. Estas oposiciones, y otras generadas por ellos, comprenden la representación. Estas oposiciones y otras generadas por ellos, comprenden la representación; una situación activa, un proceso turbulento continuo de transformación. El traslado del rito al teatro sucede cuando una audiencia que participa se fragmenta en un conglomerado de gente la cual asiste porque el espectáculo está publicitado, la cual pagó un boleto, la cual evalúa lo que va a ver antes, durante y después

de verla. El traslado del teatro al ritual sucede cuando la audiencia es transformada de una colección de individuos separados a una congregación de participantes Schechner [2007: 156-157].

Estas tendencias de los polos están presentes en todas la representaciones. Brecht, y Meyerhold antes que él, trabajó para mantener vivas las tensiones en estos extremos. Ellos quisieron mover a la audiencia de un lado a otro, momento a momento. La forma en que el *Verfremdung* de Brecht trabaja es de forma inesperada cambiar el ritmo, estilo, ritmo, perspectiva para que en el momento y lugar del cambio, cuando una escena emocional es detenida, o un escena “fría” súbitamente se mueve, el dramaturgo, director, o *performer* (quien lleva la autoría del momento) puede insertar su propia “declaración”, un comentario irónico o narrativo que anima al espectador a pensar sobre lo que vio y sintió. La estructura de la representación se rompe y abre por su anti-estructura y en ese espacio liminal, una directa comunicación, un profundo contacto directo, conecta el autor a la audiencia. De todos los experimentos con una estructura teatral este, es el que mejor puede permanecer. Dentro de este hay resonancias del teatro medieval así como los teatros *folk* que existen Schechner [2007: 157].

## Conclusiones

Schechner crea cuatro modelos simples para resumir su propuesta. Veamos cuáles son:

Realidad 1 --> ENCUENTRO/INTERCAMBIO --> Realidad 2

El encuentro sucede en un mercado o campo de guerra. Bienes son intercambiados, se gana dinero, el territorio se toma, el enemigo es vencido. El encuentro está planeado para ser eficaz al cien por ciento, aunque algunas veces nada se comercie o la guerra termine en una retirada. Los rituales de esta clase de actividad son etológicos y/o sociológicos. Es decir, están basados en “patrones de acciones fijas”, y están planeados para regular la interacción humana ya que lo que se supone que debe pasar, o está determinado por el encuentro de individuos y/o grupos, realmente sucede. Dentro de esta clase de encuentros, son pocos los elementos teatrales o de entretenimiento, pero no dejan de estar presentes. La tarea es llevar al encuentro/intercambio tan eficientemente como sea posible y llegar a la Realidad 2. Sin embargo hasta este modelo no muestra lo que realmente está pasando. Los mercados son lugares de exhibición, broma, chisme, canto, y muchas veces representaciones teatrales abiertas. Los mercados atraen cada clase de animador popular de calle. También los campos de batalla son arenas para la muestra de colores, desfiles de fuerza. Al final en el periodo premoderno, la idea fue endurecer el valor de tus propias tropas mientras haces temblar de miedo al enemigo. El combate masivo, la guerra a la distancia (en el aire o con misiles), y la guerrilla trabajan contra la teatralidad del combate en el campo de batalla, mientras se enlaza durante la fase de “ensayo” donde los juegos de guerra y la acción simulada cobran importancia.

Hasta en el nivel de mercado y campo de guerra, los rituales etológicos y sociológicos están ligados al entretenimiento. Hay una tendencia hacia:

## Realidad 1 <BY MEANS OF PERFORMANCE> Realidad 2

Este es el caso con rituales ecológicos tales como aquellos de los Arunta y Tsembaga. Los efectos de las representaciones cambian tanto en el estatus de algunas personas que participan ( a través de la iniciación, el matrimonio, y otros ritos de paso) como del campo económico (cerdos, sago, intercambio de bienes). De hecho, qué tan buena es una representación puede ser un elemento importante en determinar el estatus social. Los griegos ofrecieron premios a sus trágicos; nuestra sociedad ofrece riqueza y fama. Entre los Aborígenes y la gente de Nueva Guinea los *performers* de la eficacia son tratados con respeto, y hasta miedo.

Un chamán entre los nativos Americanos, Siberianos, o Coreanos son honrados por sus engaño, estilo, y su habilidad para curar. Pero este honor es ambivalente porque el estatus normativo la casta del chamán es en general bajo. Pero el proceso no siempre efectúa una transformación. Puede estar abierto:

### Ritual POR MEDIO DEL TEATRO Entretenimiento

Esto es lo que pasa cuando los monjes de Shingon cantaron fuera del monasterio o los Sufís Mevlevi se dieron la vuelta en la Academia de Brooklyn. Los rituales que tiene eficacia en un contexto se hace entretenimiento en otro. En el espectáculo de Yoshi presentado en la Teatro Público en Nueva York en 1975, un monje budista, un sacerdote sintoísta, un experto en artes marciales, y un monje tibetano representaron junto a Yoshi Oida, un actor japonés y miembro de la compañía de Peter Brook. El espectáculo combinó elementos de diferentes ceremonias religiosas con artes marciales y representación teatral. Yoshi había usado estas disciplinas en su propio entrenamiento, ellas están presentes en su actuar. El espectáculo de Yoshi era maravillosamente confuso porque estaba entre el teatro y el rito. Esta ambigüedad le dio poder especial casi sacrílego. Las diferentes formas de alabanza se enfrentaron/armonizaron con cada uno y con los artes marciales y las habilidades del propio Yoshi. Las representaciones como <<El Espectáculo de Yoshi>> evidencia la transformación de “lo liminal a lo liminoide”. Como Victor Turner dice:

En las sociedades tribales, la liminalidad es muchas veces funcional, en el sentido de ser una obligación especial o representación *requerida* en el curso de la actividad; sus retornos e inversiones tienden a compensar por lo rígido e injusto de la estructura normativa. Pero en la sociedad industrial, la forma del *rito de paso*, construido dentro del calendario y/o modelado sobre procesos orgánicos de maduración y decaimiento, no basta ya para todas las sociedades. El placer provee la oportunidad de una multiplicidad de la opción, género liminales de literatura, drama, y deporte, los cuales... deben ser visto como Sutton-Smith prevé “el juego, como “experimentación con varios repertorios,” consistente con la variación colectora hecha posible por el desarrollo tecnológico y una era avanzada de la división del trabajo.... En la así llamada “alta cultura” de sociedades complejas, liminoide no solo sólo es removida por el contexto de un rito de paso, es también “individualizado.” Los artistas solitarios crean el fenómeno liminal, la experiencia colectiva, la experiencia colectiva coleccionan símbolos liminales Turner [1982: 53].

En los espectáculos como el de Yoshi el dinero es intercambiado por una ojeada a las ceremonias esotéricas teatralizadas. Y los “nuevos rituales” están fabricados como entretenimiento o arte.

Este mismo proceso puede invertirse:

Entretenimiento POR MEDIO DEL TEATRO Ritual



Esto es lo que Grotowski intentó hacer durante su frase parateatral. La tendencia a transformar el entretenimiento en ritual a través del teatro ha estado presente en Grotowski casi desde el principio. Su trabajo se ha representado en iglesias, sus temas son religiosos, los detalles de la representación están llenas de prácticas de un catolicismo polaco y del hasidismo así como materiales traídos de las tradición ritual asiática. En un nivel inmediato, Grotowski cuidadosamente selecciona sus audiencias limitando su número, permitiendo cobrar un precio relativamente caro de los boletos, y por presentar sus espectáculos y eventos parateatrales en lugares lejanos. Mucho del trabajo parateatral involucró participantes invitados trabajando intensivamente, provocando una intimidad casi religiosa, solidaridad –“una comunidad espontánea” – por medio de ejercicios, técnicas de encuentro grupal, y la sumisión a la voluntad de fuertes líderes. El trabajo parateatral de Grotowski tiene analogías cercanas a las terapias de grupo americanas y fines de semana de autoayuda así como a los rituales de iniciación tradicional donde los neófitos son separados del entorno familiar, separados a un espacio y tiempo liminal (o liminoide), por medio de ordelías son desmoronados. Lo que el experimento carece es la fase final de reintegración. Muchas veces las personas iniciadas son dejadas volando, entre y en medio, desorientadas. Sólo las personalidades fuertes pueden exitosamente efectuar una reintegración por su cuenta.

En 1973 las representaciones en Filadelfia de el Teatro-Laboratorio Polaco *Apocalipsis cum Figuris* fueron solamente el primer paso de una ceremonia elaborada. Durante cada uno de los espectáculos, Grotowski literalmente interceptó de cinco a diez persona y les pidió que se quedaran después de la representación. Esta gente fue entonces invitada, después de que la función de *Apocalypsis* fue una especie de iniciación a otro tipo de experiencia, una que no puede llamarse teatro en sentido estricto.

En *Paradise Now* el *Living Theater* intentó una transformación similar de entretenimiento al ritual—en el caso de el living fue el caso de un ritual político más que religioso. A través de confrontar a la audiencia directamente, invitándolos a subir al escenario, a través de no presentar un drama o un conjunto de incidentes, sino más bien un plan y una serie de provocaciones diseñadas enfurecer e iluminar a los espectadores, el *Living* socavó el teatro ortodoxo y hasta la vanguardia. Entonces, después de que muchos espectadores se fueron, -- muchas veces la mayoría, un soplo similar al de Grotowski pero llevado a cabo públicamente de una forma que dio a los espectadores individuales más libertad— los *performers* llevaron a los espectadores que quedaron a la calle. Un *actual* político surgió del entretenimiento por medio de la confrontación teatral. En las calles, los *performers* y espectadores que se volvieron *performers*, fueron

muchas veces abordados por la policía. Algunos *performers* se unieron al *Living* por un par de horas, días, o grandes periodos de tiempo. Los números del grupo se expandieron y contrajeron a través de los meses. Mientras el trabajo de Grotowski se convirtió en “encuentros” religiosos, el del *Living* derivó en actos públicos y un viaje, extendiendo el teatro con la familia.

Los orígenes del teatro – pensado en el ritual desde tiempos de Aristóteles – es visto de manera diferente desde la perspectiva del entretenimiento popular. E.T. Kirby (1975) ve el origen del teatro en el chamanismo, un sistema de viaje espiritual, combate simbólico, y curación. Pero el chamanismo en sí mismo – como Kirby lo señala—está fuertemente conectado a actos de magia, acrobacia, ventriloquia, títeres, y otros entretenimientos populares. La Barre afirma que el charlatán Americano-Asiático – una figura que puede ser rastreada en tiempos Paleolíticos es una “mezcla de payaso, héroe cultural, y semidiós.” La Barre nos recuerda sobre las conexiones entre el charlatán y el teatro Griego:

Así que por donde le veamos, y no importa qué tan lejos nos vayamos, el teatro es una mezcla, una trenza, de entretenimiento y ritual. En un momento el ritual parece ser la fuente, en otra, el entretenimiento. Ellos son acróbatas gemelos, dando maromas uno sobre el otro, nunca ninguno arriba, nunca ninguno siempre primero.

Hasta en este más o menos momento quieto, es claro que la dramaturgia ortodoxa – el teatro de las obras detrás del proscenio, en sets fijos, para una audiencia colocada, las necesidades tan viejas como el teatro mismo, combinar el rito y el entretenimiento. Estas necesidades también incluyen las interacciones grupales como uno de los remedios escapistas de las tecnologías mecánicas. Schechner no está en contra de la tecnología – no ha cambiado su sillón Manhattan por una cabina Vermont. Pero entiende que hay una necesidad del encuentro que no son reuniones informales de persona a persona como las fiestas, tampoco rutinas formales, meditadas y programadas como la oficina o el trabajo en la fábrica – o viendo la Televisión y películas de esa forma.

El teatro es una palabra media donde los grupos actualmente interactúan no sólo a través de la participación de la audiencia sino por medios sutiles de inclusión de la audiencia y la puesta en escena ambiental. El teatro combina un comportamiento compuesto-artístico (lo que llama “comportamiento restaurado” Schechner [1985 :341] con un comportamiento espontáneo diario. La gente de teatro se mueve en áreas que una vez fueron ocupadas en su mayoría por practicantes de la religión y la política. Los sacerdotes y políticos sin duda continúan tomando técnicas de el teatro. Duda de que ellos podrán restaurar la confianza de la gente sobre su profesión. ¿Si no, el teatro en occidente se convertirá en una gran avenida más que en la lateral que ha sido por los últimos 300 años? Schechner [2007: 163].

## 5 Hacia una poética de la representación

### *Circuitos de caza, centros ceremoniales y teatros.*

Las sociedades humanas más antiguas estaban constituidas por grupos de cazadores y recolectores. Estas bandas no eran ni primitivas ni pobres; tenían abundante comida, una familia pequeña y rangos establecidos. Cada clan tenía sus propios circuitos: una ruta más o menos fija a través del tiempo y del espacio, tomando en cuenta los patrones alimenticios y de apareamiento. El nivel cultural—al menos en términos de pintura y escultura—era muy alto. Vivían dentro de un nicho ecológico que mantenía al grupo en un movimiento regular, seguían rutinas que se ajustaban al juego, a las estaciones y creaban una fusión entre el arte y el rito Schechner [2007: 170].

La evidencia muestra que algunas cuevas decoradas fueron usadas constantemente por más de 10,000 años. ¿Pero no sabemos exactamente lo que se realizaba en ellas? Los grupos humanos no llegaban a 40 o 70 individuos, y más de un grupo habitó áreas adyacentes o sobrepuestas. Durante la mayor parte del año tal vez los grupos se encontraban, por casualidad o quizá para intercambiar información y bienes. Tal vez las relaciones entre algunas tribus eran hostiles. Pero algunos datos nos indican que en tiempos especiales—cuando se reunían para jugar en un área, o para recolectar frutas y granos comestibles ya maduros—los grupos se concentraban. Esto todavía sucede entre los cazadores o recolectores que aún quedan. Las peregrinaciones y las reuniones familiares marcaron a través de la fiesta y el intercambio de bienes, ceremonias donde destruyen o se deshacen de sus pertenencias para ganar bienestar o prestigio; ese “ir al” teatro es una variación de la misma acción de concentrarse, intercambiar y dispersarse, como lo hacen los chimpancés y otras especies Schechner [2007: 171].

Cuando las frutas maduran, dos bandas de chimpancés se reúnen en términos amistosos y realizan una especie de carnaval lleno de alegría y bienestar, como signo de cambio de fuente de alimentación. Se reúnen en un lugar fuera de la casa, comparten alimentos, y se entretienen con movimientos rítmicos. En occidente hemos separado lo ritual del entretenimiento y se privilegia lo primero. Se pensaba que el entretenimiento algo “frívolo” llegó en segundo lugar como un ritual deteriorado. El ritual era algo “serio”. Un comportamiento prohibido no solo es permitido sino fomentado y ensayado. Durante el carnaval la espontaneidad convive con una representación pública a gran escala. Donde dos o más grupos se encuentran por un cambio de estación, donde hay comida

disponible o almacenada y donde hay un marcador geográfico, ahí es muy probable que haya un centro ceremonial Schechner [2007: 172-173].

La diferencia más representativa entre los humanos y los monos es que los primeros tienen la capacidad de “escribir” sobre el espacio y anexar una tradición. Somos capaces de transformar un espacio natural en uno cultural, construimos teatros. Esta escritura no necesariamente es visible sino puede ser oral. Los primeros teatros eran centros ceremoniales – que conformaban un sistema de caza, las fuentes de alimentación de acuerdo a la estación, el encuentro con otros grupos y la celebración. La geografía, el calendario, la interacción social y la tendencia de la gente a transformar la naturaleza en cultura se integraban en este espacio Schechner [2007: 174].

No se puede conocer cómo se realizaban exactamente las representaciones del pasado en sus centros ceremoniales. La reconstrucción tiene que ver más con el intérprete que con el evento. Los rituales ecológicos de Rappaport son representaciones que regulan las interacciones económicas, políticas y religiosas que se dan entre grupos vecinos, que mantienen relaciones de colaboración y hostilidad. La guerra es parte de ella. Las representaciones que se realizaban en los centros ceremoniales donde varios grupos de cazadores se reunían tenían al menos alguna de las siguientes funciones, para mantener relaciones amistosas; intercambiar bienes, personas, trofeos o técnicas; intercambiar canciones, danzas e historias Schechner [2007: 175-176].

Estas representaciones tenían un ritmo que es familiar: reunirse, representar una acción (teatral-dancística-musical) y dispersarse; se puede identificar en estas acciones un patrón teatral. Lo mismo sucede en nuestra ciudades ante un accidente, una multitud se reúne alrededor del evento y pregunta lo que pasó; el teatro y los juicios reconstruyen la acción alrededor de un centro candente como en el teatro callejero medieval. Schechner llama *eruptions* a los eventos que dejan una escritura, una marca o huella que después se evapora Schechner [2007: 176].

La gente se mantiene reunida no por lo que sucedió, sino por la reconstrucción de los hechos. Otro tipo de teatro natural son las procesiones. Éstas, unidas a las *eruptions* conforman un modelo bipolar que iniciaron los grupos de cazadores del paleolítico mientras se movían por el cambio estacionario Schechner [2007: 177].

Los desfiles, los cortejos fúnebres, las marchas políticas y el teatro *Bread and Puppet* son procesiones. Las procesiones se diferencian de las *eruptions* porque éstas son planeadas, ensayadas y ritualizadas. Ambas pueden coincidir si el liderazgo del grupo es flexible Schechner [2007: 178].

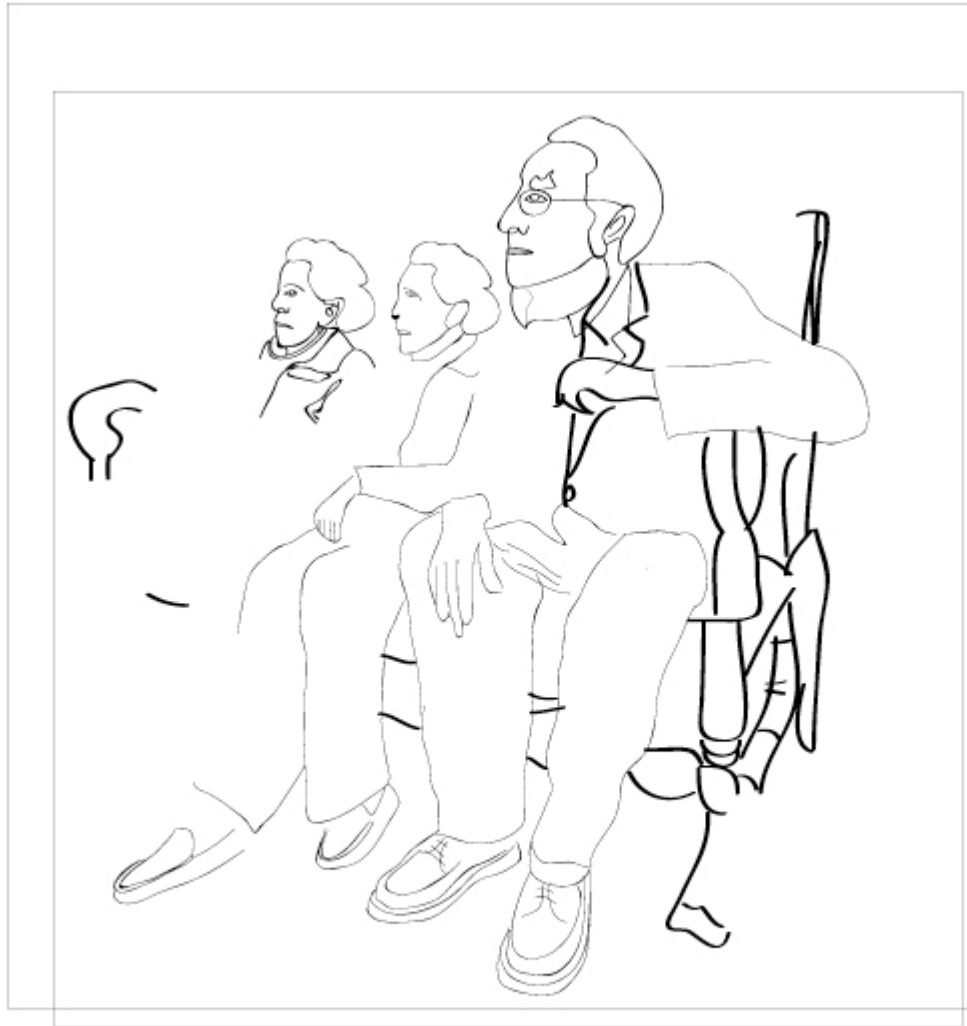
En todo el mundo el teatro sucede en un lugar y tiempo especial. El teatro es una actividad de representación completa que incluye el rito, el deporte y los juicios, los duelos, la danza, la música y el juego y varias representaciones de la vida cotidiana.

Aquí damos por terminada la lectura de la teoría de la representación de Schechner. En el siguiente capítulo abordamos la teoría de la representación etnodramática de Weisz y muchos de los conceptos aparecerán en la misma, como rito, juego, representación, escritura, prototeatro, chamanismo, contar historias, danzas, etc. A pesar de hacer sutiles distinciones entre representación y teatro Schechner no logra desligar ambos conceptos. Los conceptos de teatro, representación y parateatralidad, origen el teatro serán redefinidos por Weisz con su teoría etnodramática.





## 2. Teoría de la representación etnodramática





## Advertencia

Como lector de Weisz tengo la sensación de estar jugando a las escondidas con el autor en un espacio imaginario; lo veo esconderse detrás de sus palabras al sentirse perseguido por mi mirada. Sus textos no me parecen claros, parecen ocultar significados; parece ocultarse él mismo detrás de sus letras, como si tuviese miedo de compartir, de perder la libertad o creatividad al ser recibido-comprendido-descubierto por el lector. Cuando parece que he visto su sombra, voy al sitio en que la vi y busco detrás de sus palabras, ya no está. Se me ha escapado. Algo no cuadra. En ese instante las letras se convierten en un espejo imaginario y veo mi reflejo persiguiéndolo. Rechazo esa visión y me aparto, me freno. “Sólo quiero conocerte”- exclamo en mi tono mental. Cierro mis ojos y miro mi deseo de detener lo que está en movimiento, de descubrir lo que está oculto y de ver lo invisible. Me parece que al saberlo, detendría este devenir. Cuando la sensación se ha esfumado, sigo buscándolo y buscando el significado de sus palabras, con respeto, intentando el diálogo.

Me parece que la misma redacción de Weisz rompe con mi lógica racional, mi modelo cognitivo, mi semiótica corporal, mis dicotomías, paralelismos y mi empeño en una estructura lógica-clara y un “sistema” de pensamiento. Juega con las palabras, las categorías y los esquemas cognitivos, quizá para derrumbar el pensamiento lógico del lector.

Las estructuras de mi lenguaje parecen no concordar con el suyo. Un laberinto vivo y espectral dificulta mi andar, me impiden construir un mapa mental de la zona, curvan las líneas de mi anhelado cuadro sinóptico que se convierte en una red arrugada y rota. Esta frustración, confusión, contradicción, ambigüedad, crece cuando salgo de un texto escrito para una audiencia en un espacio y tiempo particulares y lo comparo con otro.

Mis propios textos se diluyen, se hacen agua, porque no he podido hacer lo que me he propuesto. Así que este texto habla de renuncia, de desapego, de un dejar fluir la realidad sin poder detenerla a pesar de mi deseo de congelar. Mi marco teórico, si es que puedo hablar de ángulos rectos, se escapa de mi vista objetiva. Sólo tengo la certeza de estar confundido y la sensación de haber percibido las dimensiones de un pensamiento infinitamente complejo danzando en el devenir con la realidad.

Al hacer este resumen lo intenté hacer con objetividad, pero no lo logré. Es obvio que soy yo quien escojo qué palabras utilizar y cómo hacerlo. Aunque me aprendiese los textos de Weisz de memoria y lo repitiera tal cual, aunque lo escribiera de nuevo con la misma tipografía, y buscara imprimirlo

en el mismo papel y las mismas características, la intensidad y el contexto variará, pues ya ha pasado el tiempo y siempre será un lector distinto que le otorgará un significado diferente. No puedo escapar a las hemorragias de significado que existen.

Lo que escribo a continuación es lo que pude ordenar a partir de mis percepciones, del modo lo más claro y lógico que pude. Esto es la muestra de la violencia que ejercí a los textos de Weisz.

### Harold Gabriel Weisz Carrington

Harold Gabriel Weisz Carrington nació el 14 de julio de 1946 en la ciudad de México. Sus padres fueron el fotógrafo húngaro Emeric Weisz Schwarz (1911-2007), colega del famoso fotógrafo de guerra Robert Cappa, con quien tomó varias fotos en conjunto sin reclamar ningún derecho, y la pintora y escritora inglesa Leonora Carrington (1917-2011), considerada o etiquetada como surrealista. Ambos sufrieron el terror persecutorio en la segunda guerra mundial. A Carrington, quien venía de una familia católica irlandesa, le tocó testimoniar el encerramiento del pintor surrealista Max Ernst, declarado enemigo del régimen de Vichy. El matrimonio optó por una vida de refugio y anonimato en la Ciudad de México; ahí fue donde la pareja se conoció, se casaron y vivieron bajo el mismo techo, 61 años. Emeric, guardó en silencio su abandono, huida y exclusión, sin atreverse a salir de México nunca más, escondido detrás de sus fotos-testigos de hechos para la prensa mexicana. La identidad de Leonora recibida de otros: mujer-pintora-locasurrealista-esotérica...- fue motivo de exclusión, encierro y marginalidad. Ella nunca cedió, defendió con rebeldía su imaginación y su derecho a percibir la realidad de forma distinta a los demás, escapó de todas las cárceles corporales, las de la lógica, la familia, el estado, la psiquiatría y la crítica de arte para construirse con colores y mitologías un hogar mágico en la que ella y sus hijos pudieran habitar de forma segura. Sus cuadros son ventanas en donde podemos asomarnos a su realidad interna, sus espacios corporales-mentales Poniatowska [2011]. Los mitos prehispánicos, el simbolismo alquímico, el gnosticismo, la cábala, la psicología jungiana y el budismo tibetano están presentes en su obra donde lo íntimo, lo inconsciente y subjetivo están presentes. Se dibujan ambigüedades entre el sueño y la vigilia, la vida y la muerte, la fantasía y la realidad.

La familia Weisz-Carrington circuló socialmente con la soledad y resistencia de los exiliados de Europa. Sus amigos eran André Bretón, poeta fundador del surrealismo; Remedios Varo Uranga, pintora española-mexicana, simpatizante del surrealismo y anarquista; Benjamín Peret, segundo esposo de Varo, poeta dadaísta, surrealista francés; José Horna, pintor y escultor, junto con su esposa Kathy Horna, fotógrafa, a quien Emeric conocía desde Hungría; el republicano español Gerardo Lizárraga, el pintor Gunther Gerzso, y el fotógrafo Maurice Ochshorn; también

frecuentaban su círculo, artistas mexicanos como Diego Rivera, pintor de murales, su esposa Frida Kahlo, Juan Soriano y los escritores Octavio Paz, Juan Rulfo y Carlos Fuentes<sup>1</sup>.

Weisz es hermano de Pablo, pintor y patólogo. Su infancia careció de juguetes, suplidos por libros, música y capas para viajar. Los hermanos Weisz respiraron desde la infancia aires de mitos, rebeldía y magia entre paredes herméticas y antifascistas. Ambos participaron en el movimiento del 68 y tuvieron que huir junto a su madre fuera de México por estar en la lista negra Poniatowska [2011]. Gabriel posteriormente se casará con Patricia Argomedo, su compañera de las investigaciones etnodramáticas y será padre de Agatha, Pablo y Daniel.

Weisz ha jugado el rol de docente, investigador, filósofo, ensayista, dramaturgo, poeta, director, teórico del teatro... con una identidad liminal, fuera de cualquier categoría que lo prive de libertad, independencia, flexibilidad y creatividad; sus líneas de investigación pasan por la representación, la deconstrucción, el cuerpo, el chamanismo, la politología, el género, la literatura comparada, el postestructuralismo, el postmodernismo, el postcolonialismo, la posteoría, el teatro y el etnodrama. Se ha desempeñado como profesor investigador a tiempo completo en teatro y literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha construido varios conceptos teóricos como el de etnodrama, el cerebro ritual, la antropología del conocimiento, el teatro personal, la teoría biosemiótica del cuerpo, los lenguajes telúricos, la inteligencia biológica, los somatogramas, que explico de manera sintética en este capítulo, para enfocarme después en el etnodrama. El diccionario de escritores mexicanos nos muestra cómo fue su andar académico:

[Weisz] realizó sus estudios de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (1966-1975), de maestría en Letras Inglesas, con especialidad en teatro y literatura fantástica (1975-1978), y de doctorado en Literatura Comparada, con especialidad en Literatura y el Cuerpo (1990-1994), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Estudió también en la Escuela Nacional de Antropología y, en la Universidad de Columbia, un Programa Doctoral en Estudios de la Representación. Recibió la Medalla Gabino Barreda por sus estudios de maestría y doctorado en la UNAM y la Beca Fulbright Investigador, otorgada por la Embajada de Estados Unidos, en el año 2003. Trabajó como asistente de dirección de teatro con José Estrada y Alejandro Jorodowsky. Se ha desempeñado en la docencia y la investigación del teatro y la literatura, en la UNAM, donde es profesor de tiempo completo... como profesor invitado ha estado en las Universidades de París, Washington, San Diego y Ohio. Es miembro de instituciones como la Asociación de Lingüística y Filosofía de América Latina, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral y la Asociación de Profesores e Investigadores de la Universidad Iberoamericana. En la UNAM fue consultor académico para el programa de posgrado de teatro, integrante de la

---

<sup>1</sup> Pablo Weisz Carrington, 11 jun 2006 2006, De Gyves Productions, 26 dic 2012 <<http://weisz->

Coordinación de Literatura Comparada y, desde 1998, pertenece al Consejo del Centro Universitario de Teatro. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 1991 POF [2007 :349-351].

Basado en sus estudios de medicina, teatro, literatura, antropología y estudios de representación comenzó a perfilar su propia teoría etnodramática, un camino que continuó sobre la línea de la representación pero alejándose del teatro.

Leonora Carrington, la última surrealista de su generación, no fue un icono ni un “monstruo mitológico” creado por la fama, sino una artista sencilla, ávida de nuevas ideas y estímulos visuales, dijo su hijo, el escritor Gabriel Weisz. “Un icono puede tener la ventaja de cumplir con mis expectativas, pero no corresponde con las personas reales”, dijo Weisz al señalar que de su madre se tiene una “imagen muy despintada” de lo que realmente fue. El también director y teórico de teatro explicó que la pintora y escritora mexicana de origen británico huía de los grupos de artistas que buscaban la notoriedad mediante el protagonismo en los medios para estar en la palestra pública. A Carrington (1917-2011) le interesaba mejorar su arte, más que estar en la mirilla de lo político, aunque cuando empezaron las grandes injusticias gubernamentales con la represión estudiantil de 1968, “ella entró a formar parte de este movimiento”. A partir de ese movimiento, empezó a comprometerse con las posturas del feminismo, pero “fuera de las grandes masas y de las grandes declaraciones, ella buscó su propia actitud feminista y la defendió todo el tiempo”. “Tenía cierta timidez y no participaba en los grupos en el poder o buscando el poder. Ella no quería eso, solo hacer sus cosas y poder sobrevivir, ya que durante mucho tiempo fue difícil la supervivencia”, dijo Weisz en una entrevista con motivo de la publicación del libro “Leche de Sueño”. “Leche de Sueño” es la libreta donde la artista escribió, de forma manuscrita y con ilustraciones sencillas, los cuentos que inventaba para sus hijos. La libreta había quedado en manos del artista chileno Alejandro Jodorowsky, quien la regresó a la familia en 1984. En este libro, Carrington muestra el imaginario de donde se nutría su arte con personajes surrealistas que vivían en un mundo extraño, como la mujer blanca vestida de negro que lloraba lágrimas azules y verdes. “Para mí significó muchísimo, me abrió un mundo del imaginario (...) no es lo mismo que alguien me lea un relato escrito a que alguien lo esté creando”, comentó Weisz. Leonora Carrington, quien nació el 6 de abril de 1917 en Lancashire (Reino Unido) y murió en México el 25 de mayo de 2011, formó parte del movimiento surrealista junto con Max Ernst, Joan Miró y André Bretón, entre otros. Huyó de Europa casada con el entonces diplomático, poeta y periodista mexicano Renato Leduc en 1942 y desde entonces permaneció en México, donde desarrolló la mayor parte de su obra. Para Carrington, el surrealismo fue incidental, no una profesión ni una religión, a diferencia de Bretón, quien era el gran líder de ese movimiento, dictaba las reglas y expulsaba de esa corriente a otros por cualquier motivo. “Pero mi madre se llevaba muy mal con las reglas, nunca recibía órdenes de nadie y era muy rebelde”, afirmó. Aclaró que aunque muchas personas consideraron a México como un país surrealista, Carrington siempre lo negó. “México es un país con sus propias tradiciones, leyendas y mitos, así lo veía Leonora, no había glorificación, aunque sí un gran agradecimiento pues fue el país que la aceptó junto con mi padre (el fotógrafo Emerico Weisz, con quien se casó tras separarse de Leduc), pues ambos estaban huyendo de la guerra en Europa”, explicó. No obstante, dijo que su madre deseó regresar a Europa, pero cuando lo hizo la encontró totalmente distinta a la “Europa interesante y viva” que había conocido en “la época de oro de la literatura, la pintura, la música, la cual es difícil repetir”. Weisz indicó que para conocer a Carrington es mejor leer sus libros y no acudir a obras ajenas debido a lo difícil que es captar los asuntos personales o creativos. En sus libros “se

comprometió de una manera que nadie más podía hacerlo por ella (...) mi madre se encargó de decir quién era ella, no necesitaba portavoz”, señaló.<sup>2</sup>

Weisz torna su mirada hacia lo marginado, la rebeldía, estudiará a Genet, a Artaud, a la figura del chamán y la mujer. Con esta actitud denuncia la injusticia que se le impuso a su madre quien se reveló a cualquier “sistema absoluto” y defendió con ahínco “la complejidad y mutabilidad de la persona” Weisz [1977: 12].

## El término etnodrama

Se compone de drama y etnia: el drama de la etnia. El término proviene de dos palabras griegas: *drama* que significa acción y *ethnos*, nación. Literalmente, “la acción de la nación”.

Pavis, en su diccionario de teatro, afirma que el término es acuñado con Mars pero se olvida de incluir la teoría etnodramática de Weisz.

### ETNODRAMA

Fran.: *ethnodrame*;; Ingl.: *ethnodrama* ; Al.: *etnodrama*.

Término aplicado por algunos etnólogos y etnoescenólogos\* a manifestaciones vinculadas a la religión, al rito y al teatro. Tales manifestaciones en el origen del teatro en las ceremonias, tanto si se trata de tragedia griega, como del Nô japonés o de vudú haitiano. Se considera que el concepto de etnodrama fue forjado por el psiquiatra L. MARS, que dio tal nombre a <<este fenómeno originario que es a la vez religión y drama [y] se halla en el origen del teatro y de la religión de numerosos pueblos>> Mars [1962 :6-22: 21] Lorelle [1962; Lorelle [1974; op. cit. en Pavis [2002: 126].

La versión en polaco incluye el término en idioma ruso pero comete el error de ponerle una h al vocablo español Pavis [1998: 138]:

## ETNODRAMA

(fr. *ethnodrame*, ang. *ethnodrama*, niem. *Ethnodrama*, hiszp. *ethnodrama*, ros. *этнодрама*)

Nazwa nadawana przez niektórych etnologów i etnoscenologów (→ etnoscenologia) działaniom, które łączą obrzędy religijne i teatr, co zresztą jest nawiązaniem do rytualnych początków teatru (np. tragedia grecka, japoński teatr nō, haitański obrzęd *wudu* itp.).

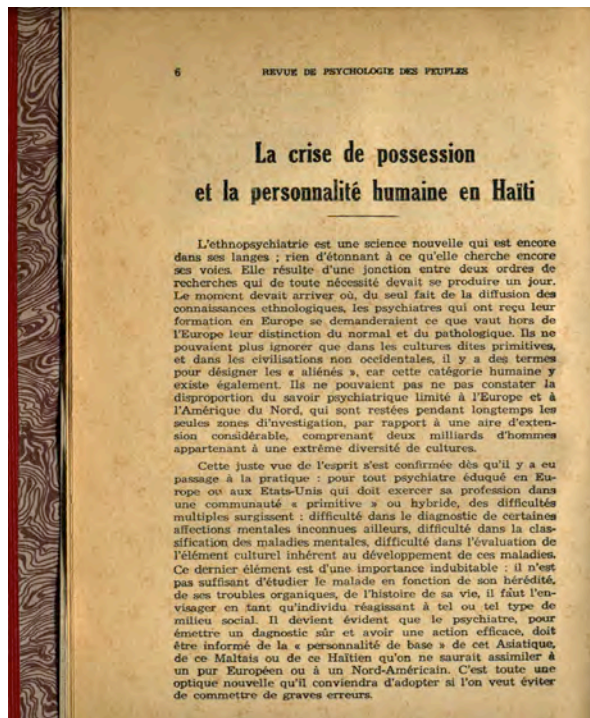
Termin został utworzony prawdopodobnie przez psychiatrę L. Marsa, który określał nim działania o charakterze „jednocześnie religijnym i dramatycznym, nawiązujące do początków teatru i wierzeń ludowych” („Revue de Psychologie des Peuples” 1962 nr 1).

**Bibl.:** Lorelle 1962, 1974.

<sup>2</sup> (EFE) <http://www.notisistema.com/noticias/gabriel-weisz-leonora-carrington-no-fue-un-icono-ni-un-monstruo-mitologico-creado-por-la-fama/> Miércoles, 22 de mayo de 2013 14:52 - 594980 ( Cultura - Destacadas - ).



Al parecer el término es utilizado en francés por primera vez en 1962 por L. Mars, quien bautiza a ciertas representaciones desde la etnopsiquiatría. El autor llama a los dioses Haitianos, traídos desde África en una forzada migración entre 1660 y 1804, „encarnaciones de su deseo y de su voluntad de vivir”. Este concepto me recuerda el término de personificaciones somáticas de Weisz Weisz [1996 :65-82].



Mars entiende el concepto relacionado al origen del teatro y a ciertos eventos que son a la vez drama y religión.

Dans la religion vodouesque, les dieux participent à la vie collective. Ils connaissent la grandeur et les vicissitudes de la vie humaine. Ils s'incarnent en des formes diverses dans une atmosphère dramatique qui rapproche le jeu du vécu. Ici le drame et la religion se confondent, se fusionnent en un tout.

Dans beaucoup de pays, l'origine du théâtre se retrouve dans les cérémonies religieuses. Qu'il nous suffise de citer la tragédie grecque et le Nô japonais !

Les Grecs anciens, animistes comme les actuels paysans haïtiens, organisaient en plein air des cérémonies religieuses avec un chœur et des célébrants. Le mot théâtre désignait le lieu de la réunion qui rappelle à s'y méprendre les rassemblements religieux vaudousques, jusques y compris l'intervention éventuelle des dieux sous forme de crise de possession. Sera-t-on surpris d'apprendre qu'Antigone de Sophocle, fidèlement transposée dans le cadre <<dramatique>> haïtien avec ses dieux et ses crises de possession, a déchaîné l'enthousiasme des foules? Il en serait de même en Afrique.

Nous proposons de baptiser du nom d'ethnodrame ce phénomène originaire qui est à la fois religion et drame. Il est à l'origine du Théâtre et de la religion populaire de bien des peuples.

Nous préférons ce terme à celui de psychodrame qu'a proposé Roger Bastide dans son ouvrage *Sociologie et Psychanalyse* Mars [1962 :6-22: 21].

Luego publicará un artículo llamado “Etnodrama, La religión dramática en Haití” Mars [1981 :183-189: 183-189]. Encontré en el archivo del *Instituto de Grotowski* lo que tal vez sea una versión de este artículo con un nombre parecido. *The Ethnodrama: dramatic religion*. En este artículo Mars complementa la definición de etnodrama. Para Mars un etnodrama va desde los ritos dionisiacos de la Grecia antigua, los misterios de la edad medias y el teatro religioso de Oberrammergau en Bavaria y de algunas ciudades de España durante Semana Santa.

In Voodoo there is scene: the ceremonial environment; the director: the popular traditions come from far away Africa; the actors: the believers and the participants. This ensembles is what I call “dramatic religion” or the “ethnodrama”.

In my opinion the term ethnodrama generally refers to the dionisii of ancient Greece, the mysteries of the middle ages, the religious theatre of Oberammergau un Bavaria and in certain Spanish villages during Holy Week where the passion is staged and enacted with the help of the entire population.

Melville Herskovits described this referring to black Africans in his book *Man and His Works*; Marcel Mauss, in *Sociologie et Anthropologie*, described it with reference to the Kiatkiutls Indians Mars [1981 :183-189].

Posteriormente Jacob Levy Moreno en 1966, utiliza el término de etnodrama, como una forma de aplicación del psicodrama relacionado al conflicto étnico, entre las cuales está el terapéutico, el existencial, analítico, hipnodrama, sociodrama, interpretación de papeles, el didáctico, la psicodanza, la psicomúsica, etc.

f) El etnodrama. El etnodrama es una síntesis del psicodrama y de estudio de problemas <<étnicos>>, de conflictos entre grupos de población como negros y blancos, árabes y judíos, hindúes y mahometanos Moreno [1983: 118-119].

Isabel Aretz-Thiele, etnomusicóloga, compone *Kwaltaya*, una obra musical original que llama “etnodrama en tres éxtasis, para Cinta magnetofónica, ballet y voz” Ana María Locatelli de Pérgamo [2005 :158-163]y se estrena en el Teatro Municipal de Caracas en Venezuela.

En 1981 [Norberto Minichillo] participó como único instrumentista en el primer Etnodrama Americano: *Kwaltaya*, obra original de Isabel Aretz e Iris Guíñazu (marimba, Vibrafon, congas, batería e instrumentos múltiples de diversas regiones americanas).<sup>3</sup>

En 1982, un año después de la creación del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, Turner utiliza los términos “etnodramaturgo”, como el que escribe un guión teatral con datos etnográficos. “etnodramática”, la disciplina.

Los estudiantes de antropología podrían ayudar también a los estudiosos de teatro durante los ensayos mismos, si no por participación directa, al menos bajo el rol de *dramaturgo*, una posición fundada por Lessing en el siglo dieciocho en Alemania y definida por Richard Hornby como “simplemente un consejero literario del director [de teatro]” (*Script into Performance*, 1977:63). Hornby y Schechner vislumbraron el rol de dramaturgo como una especie de crítico literario estructuralista que investiga a través de una producción, mejor que por medio de un simple estudio (pp. 197-199). Sin embargo el *dramaturgo* o *etnodramaturgo* no está tan preocupado por la *estructura* de la obra (en sí misma, una labor específica que va de la etnografía a la literatura), sino por la fidelidad del guión, tanto a los hechos descritos como al análisis antropológico de las estructuras y procesos de grupo. ¡Tampoco estoy pidiendo que se excluya obligatoriamente a los antropólogos de un rol actoral! De hecho, pienso que la participación en este rol podría mejorar significativamente un entendimiento “científico” de los antropólogos sobre la cultura que está siendo estudiada con su estilo dinámico, lo que concierne a la ciencia humana, como hemos dicho, con “hombres vivos.” Pero soy consciente de lo evasivo y voyerista de mi tipo, el cual racionalizamos como “objetividad”. Quizá necesitamos un cierto abandono de la disciplina que el teatro demanda. Sin embargo, en segundo lugar, podemos resolver el rol de la *etnodramaturgia*.

El movimiento de la etnografía a la representación es un proceso de participación pragmática. No la participación en un movimiento narcisista, encerrado en sus memorias y sueños, sino el intento de que los representantes de la experiencia histórica de occidente, una modalidad genérica de la existencia humana, puedan entender aquí y ahora, según la metáfora de Keats, otros modos hasta ahora aislados, por culpa de un etnocentrismo cognitivo o un esnobismo cultural.

Históricamente, la etnodramática está emergiendo justo cuando el conocimiento sobre otras culturas está creciendo, otros puntos de vista, otros estilos de vida; cuando los occidentales, procurando atrapar filosofías, dramas, y poesías no occidentales en los corrales de sus propias construcciones cognitivas, encuentran que ellos han atrapado monstruos sublimes, dragones orientales, quienes son señores de un caos fructífero, cuya sabiduría hace nuestro conocimiento cognitivo parecer encogido, lamentable, e inadecuado a nuestra nueva aprehensión de la condición humana Turner [1982: 99-101].

La observación participante según Turner, dismantela y democratiza el dualismo cartesiano y ensalza la labor del poeta despreciado por Platón, al convertir en algo intersubjetivo el hacer humano.

El dualismo cartesiano ha insistido en separar el sujeto del objeto, nosotros de ellos. Ha ciertamente hecho voyerista al hombre occidental, al exagerar el valor de la visión debido a la instrumentación macro y micro, adecuada al objetivo de aprender las estructuras del mundo con un “ojo” para poder explotarlo. Los cárceles construidas entre el cuerpo y la mente, el pensamiento inconsciente y consciente, la especie y el yo, han sido tratados sin respeto, como irrelevantes por propósitos analíticos.

La participación en la representación disuelve estas jaulas y democratiza de forma muy creativa: si nos volvemos una tierra con una sola noosfera, la división platónica entre una aristocracia” del

espíritu y el “el orden extranjero o de más abajo” ya no puede ser mantenida. Ser participativo es ser a la vez el propio sujeto y el objeto directo. El poeta, a quien Platón rechazó en su República, “subjetiviza” el objeto, o mejor, hace intersubjetivo el característico modo postmoderno de ser humano Turner [1982: 99-101].

Turner propone un encuentro entre creadores teatrales y antropólogos. Los primeros tendrán un soporte teórico. Los antropólogos, además, en vez de escribir reportes antropológicos aburridos, podrían convertirse en *performers* ellos mismos.

Lo natural sería que una antropología de la representación se desplazara al encuentro de los *performers* dramáticos, los cuales están buscando algunos soportes teóricos en la antropología. Con el nuevo énfasis en la sociedad como un proceso marcado por representaciones de varias clases, se ha desarrollado la comprensión de que tales géneros: el ritual, la ceremonia, el carnaval, el festival, el juego, el espectáculo, el desfile y los eventos deportivos constituyen en muchos niveles y en varios códigos verbales y no verbales, un conjunto de metalenguajes intersectados. El grupo o comunidad no solamente fluye al unísono en estas representaciones, sino que trata activamente de entenderse a sí mismo con el fin de cambiar. Esta dialéctica entre “flujo” y participación caracteriza a los géneros performativos: un performance exitoso en cualquiera de los géneros trasciende la oposición entre patrones de acción espontánea y patrones conscientes.

Si los antropólogos toman siempre la etnodramática seriamente, nuestra disciplina tendrá que hacer algo más que un juego cognitivo, jugado en nuestras cabezas e inscrito en –hay que reconocerlo– nuestras aburridas publicaciones. Tendremos que convertirnos en *performers* nosotros mismos y traer plenitud humana y existencial a lo que hasta ahora han sido protocolos mentales. Debemos de encontrar formas de superar las fronteras de ambas estructuras políticas y cognitivas, gracias a la empatía dramática, la simpatía, la amistad, y hasta el amor al adquirir en cada ocasión un conocimiento estructural progresivamente más profundo, en reciprocidad con la conciencia de uno mismo: *ethnoi*, *barbaroi*, *goyim*, *paganos* o no judíos y marginados, en busca de tareas en común y la trascendencia imaginativa de esas tareas Turner [1982: 99-101].

Mienczakowski, desarrollando la idea de Turner, equipara al etnodrama con un guión que se construye con datos etnográficos para ser representado.

El etnodrama es una forma de teatro etnográfico que involucra el empoderamiento del participante y la audiencia a través de una reconstrucción de un foro y de interacciones dialogadas. Los co-performers leen los libretos de actuación basados en trabajo de campo y en entrevistas conducidas en situación de campo. Las performances etnodramáticas y etnográficas abordan el momento presente y buscan dar el texto de vuelta a los lectores e informantes en el reconocimiento de que todos somos co-performers en la vida de cada uno. Los etnodramas representan una escritura performativa a través de un tipo particular de teatro etnográfico Mienczakowski [2002; op. cit. por Denzin [2001 :23-46].

Hay también un Centro de Estudios de Etnodrama que estudia el performance desde la antropología visual.

Temáticas: Antropología simbólica, visual, etnodrama, ritualidad, procesiones.

Un centro de búsqueda que tiene como principal objetivo el estudio antropológico del performance, de los diferentes aspectos de las diversas culturas, a través del uso de dos idiomas: el teatro y el cine. Difunde esa búsqueda promoviendo seminarios en antropología visual y etnodrama, organizando eventos culturales como fiestas, revisiones y congresos, los cuales son anunciados en esta dirección, además se incluye un conjunto de vínculos de internet referentes al estudio de la religión y el teatro<sup>4</sup>.

Algunos llaman etnodramas a ciertas películas africanas del cineasta alemán Hans Schomburgk (1880-1967).

Encontré dos libros que incluyen el término *etnodrama*: *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre (Crossroads in Qualitative Inquiry)* de Johnny Saldana (2005) que es compendio de obras de teatro basadas en datos etnográficos como reporte de investigación o como herramienta de divulgación científica o cambio social. *Performing Research: Tensions, Triumphs and Trade-offs of Ethnodrama* de Judith Ackroyd y John O'Toole (2010).

El antropólogo Carlos René García Escobar de la Universidad de San Carlos de Guatemala hablan de etnodrama para nombrar la danza del Palo Volador.

La ancestral danza del Palo Volador tiene una conexión mítica con el libro sagrado de los mayas, Popol Vuh, y se acostumbra en Cubulco, Baja Verapaz, y Joyabaj, Quiché, en julio y agosto, como un ritual sagrado. El etnodrama se originó en territorio mesoamericano hace tres mil años, explica el folclorista y antropólogo Carlos René García. Sin embargo, ha sido sujeto a cambios para adaptarlo al catolicismo Martínez [2012 :48].

A pesar de que distintos autores o artistas han utilizado el término etnodrama para fines diversos<sup>5</sup>, están muy alejados de lo que la teoría de la representación etnodramática de Weisz propone y sólo coinciden en el vocablo. En este trabajo me enfoco exclusivamente en cómo Weisz entiende este concepto.

El etnodrama es un término que utilizó Gabriel Weisz para nombrar un evento de representación parateatral de una cultura no occidental vinculado a la magia, al juego sacro, al rito, a la fiesta, a la danza, a la ceremonia, a la curación...

<sup>4</sup> Centro de Estudios de Etnodrama, , 05 Jun 2010 <<http://www.geocities.com/CollegePark/Campus/3740/frame1.htm>>.

<sup>5</sup> También hay una página que utiliza el término: <http://www.breastcancersurvivors-ethnodrama.ca/>

Este término se me ocurrió, hace algunos años, para abordar aspectos de la representación que no contemplan los estudios teatrales pero incluyen fiestas y rituales de distintas etnias (Weisz, 1994b: 29).

Aunque el término drama es griego, nos remite a “algo que se estructura a través del lenguaje”, Weisz identifica una estructura, basándose en el pensamiento de Ronald Barthes sobre una textualidad más allá del texto. Un texto “hablado y luego representado, que pudiera ser el escenario de un ritual, tiene características muy particulares” Guerra Arias [2010a].

Ejemplos de etnodramas los encontramos en la Danza de los Quetzales, Negritos y Santiagos, la peregrinación a Real de 14, donde se busca al *híkuri* para adquirir conocimiento, los voladores, el juego de pelota, el patolli, el temazcal, las vestimentas de papel amate en San Pablito, el día de muertos, la curación del susto, etc.

Aunque el término nació para calificar los fenómenos de representación indígenas prehispánicos, coloniales y actuales (rurales o urbanos), el término puede ser aplicado a las manifestaciones de otros lugares como las figuras hopi kachinas, un ritual educativo que familiariza al niño con el drama de los espíritus; la representación *nō*, la Kathakali, la ópera china, las muñecas japonesas del norte de Japón que son colocadas con intenciones de fertilidad, entre otros ejemplos, y que desde la perspectiva del autor no pueden calificarse como teatro.

Los estudios etnodramáticos no tienen como objetivo su rescate ni convertir estas prácticas en un folklor, para satisfacer la sed de exotismo de los turistas. A continuación muestro el manifiesto que se publicó a principios de los años ochenta: el nacimiento de los estudios de representación etnodramática.

Estos dramas étnicos tienen mecanismos de representación particulares que pertenecen al ámbito parateatral.

...cuando yo digo teatro, pues evidentemente tengo que importar la idea de actores, tengo que importar la idea de un escenario y evidentemente en un ritual, no hay actores ni escenario, tal vez actantes y tal vez un territorio de representación, entonces estas son las cuestiones que a mí me fastidiaban mucho con el término, con la importación un tanto irreflexiva del término a cualquier manifestación, que tuviera que ver con la representación (Guerra Arias, 2010).

No toda representación es teatro. El abanico de representaciones es bastante amplio y va más allá de lo teatral.

## El etnodrama vertical de Grotowski

También Grotowski utiliza el término de etnodrama. Shechner, además de considerar a Grotowski su maestro, lo llama un *técnico de lo sagrado* a la usanza de Mircea Eliade. ¿De dónde le viene esta idea de etnodrama a Grotowski? Grotowski no cita a Mars, ni a Moreno, ni a Weisz, ni a Turner. Usa el término a su manera como todos los demás. ¿Cuál es el límite entre influencia y plagio? ¿Cómo fluyen y mutan los conceptos de un autor a otro? El encuentro entre Weisz y Grotowski no fue unidireccional. El mismo Núñez aplica algunos de los ejercicios en el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas aprendidos con Grotowski en los eventos perceptuales que veremos más adelante.

Grotowski está interesado en la cualidad vibratoria, el hablar con los ancestros, el acceso al antiguo cuerpo, el cuerpo reptil, el cerebro reptil, los misterios, las técnicas de las fuentes, el ir más allá del muro, la precisión, odia el dilantantismo, es un ladrón de secretos. Estos conceptos de alguna manera están presentes en la teoría etnodramática ¿Cuál fue el secreto de Grotowski? ¿Se lo robó a Weisz?

Sabemos que Weisz no fue el primero en usar el término de etnodrama. El primero fue Mars, luego Moreno, después Weisz, Turner y Grotowski. Mars llama a los dioses Haitianos, traídos desde África en una forzada migración entre 1660 y 1804, „encarnaciones de su deseo y de su voluntad de vivir”. En los años ochenta Grotowski también viaja a Haití donde conocerá otras tradiciones. Mars para definir al etnodrama lo aplica a las representaciones de Haití. ¿Es ahí donde conoce el término? ¿O es gracias a Weisz que profundiza en él? Es difícil distinguir qué es de Weisz y qué es de Grotowski. ¿Cuál propuesta es más importante, la que tiene más reconocimiento y desde dónde se define? A pesar de todo no se puede negar la gran influencia que tuvo el etnodrama de Weisz sobre Grotowski. En seguida hago un ejercicio para constatar dicho influjo.

En 2009, Margaret Cone [ [www.szyszka.art.pl](http://www.szyszka.art.pl) ], viaja a México junto con Artur Sochań (director de fotografía) y Marcin Kozłowski (estudiante de antropología) para rastrear las huellas de Grotowski.

Se editan dos documentales *Nie zatrzymujcie się* y *Amecameca* que describen las visitas de Grotowski a México y que son protagonizados por Nicolás Núñez, director y pedagogo teatral, fundador del Taller de Investigación Teatral, UNAM, participante en el programa *People Tree* y del Teatro de las Fuentes en Polonia, quien fue el organizador de la expedición a la Sierra Huichol. Además tomó parte en el trabajo del Instituto Tibetano de Artes Escénicas en la India; Jaime

Soriano Palma, director y pedagogo teatral, quien trabajó con Eugenio Barba. Actualmente es el fundador del Laboratorio "Jerzy Grotowski" de Creación y Formación en Artes Escénicas (LartES) en México, fue miembro de la expedición a la Sierra Huichol y del trabajo del Teatro de las Fuentes en Polonia; Helena Guardia de Tagle, actriz y pintora, ex miembro de las TIC / UNAM, participante Teatro de las Fuentes en Polonia; Aline Menasse, directora, actriz, miembro del TIT / UNAM; Refugio González López, huichol, plástico / artesano, un participante del Teatro de las Fuentes en Polonia, y ex miembro de las TIC / UNAM; Héctor Palma Soriano, ex miembro de las TIC / UNAM (actor), participante y miembro del equipo técnico durante las visitas de Jerzy Grotowski en México; Julita Teresa Tomaszewska, actriz, participante Teatro de las Fuentes, un ex miembro de las TIC / UNAM; Julio Gómez Hernández, actor, bailarín, antropólogo, ex miembro TIT / UNAM; Jaime Winkler, un psiquiatra - un especialista en psicodrama y quien fue al Teatro de las Fuentes en Polonia. En el seminario de Investigaciones Etnodramáticas se trabaja con el texto "Hacia una cultura activa". Julio Gómez Hernández participó en dicho Seminario.

Quienes convivieron con Grotowski de cerca hablan sobre el impacto que él tuvo en sus vidas y trabajos y sobre el viaje paralelo de Grotowski a la Sierra Wirarika con el de Artaud a la sierra Raramuri y el encuentro con Grotowski de 14 personas elegidas en Amecameca que se realizaron en 1985.

Las huellas de Grotowski en México siguen presentes a través de Nicolás Núñez Álvarez, Jaime Soriano Palma, Refugio González López, *wirarika*, quienes fueron invitados por él mismo a Polonia. Grotowski en México ya había presentado el Príncipe Constante (1968)<sup>6</sup> y había dado una plática en la UNAM (1977).

Nicolás Núñez, quien coordinará junto a Weisz el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, audiciona en Nueva York para Jerzy Grotowski y su proyecto "El árbol de la Gente" (1979).

El trabajo de Grotowski está dividido en la siguientes etapas según Wolford Osinski, sin embargo no son un borrón y cuenta nueva sino que cada una de ellas está interconectada a la otra y es difícil determinar una frontera precisa.

---

<sup>6</sup> Núñez presentará posteriormente la obra de teatro a la que asistí *Esclavo por su patria* como continuación de la obra *El príncipe constante* de Grotowski Nicolás Núñez. "De El príncipe constante a Esclavo por su patria." *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Eds. Antonio Prieto Stambaugh and Domingo Adame. México: Universidad Veracruzana, 2011. 133-139. Print. .



- Teatro de espectáculos, Teatro de Opole, Del teatro de las 13 filas al Teatro laboratorio 1975-1969.
- Parateatro o teatro participativo, cultura activa 1969-1978.
- Teatro de las fuentes 1976-1982.
- Drama objetivo 1983-1986.
- Arte como vehículo, artes rituales 1986-1999 Welford [1998 :85-94: 85].

Encontré una carpeta en el archivo del Instituto de Grotowski en Wrocław llamada *Meksyk 1980* que contiene las actividades del viaje de Grotowski a México programadas del 2 de enero al 24 de 1980. Fungen el rol de asistentes Helena Guardia y Jaime Soriano para el evento. A partir de ahí tendría un encuentro con Juan Lilly y Fernando Benítez el día y la proyección de la película “Ojo de Dios” del mismo Juan Lilly. Después dará una conferencia en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México Grotowski [1980],<sup>7</sup> luego a Chalma a participar en la Celebración Santos Reyes, da una conferencia en el CUT. Visita a las pirámides de Teotihuacán, algunos tinacales del Valle de Apam en Hidalgo y un encuentro con el pulque, encuentros con gente de teatro de México. Del día 11 al 24 de enero indica que harán contacto con la comunidad de Las Guayabas, San José, Comiatán y al alrededores en la Sierra Huichola (1980). Se contemplan las posibilidades de tener entrevista con Fernando de Ita, del UNO más UNO, Alejandro Quijando de Radio Universidad y un programa de Televisión. Comida con directivos de la universidad interesados en conocer a Grotowski. Encuentros informarles con gente de teatro de la Universidad. También hay una lista de nombres de personas, sus respectivas direcciones y anotaciones del mismo Grotowski, algunas marcadas y otras no.

Gracias a Oscar Zorrilla, Nuñez y Weisz se encuentran. Los tres coordinarán el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM que inicia en 1981.

We arrived at the Faculty of Arts of the Autonomous National University of Mexico (UNAM), seeking refuge for our research needs. Fortunately, we found an excellent old professor of ours: Oscar Zorrilla, who as well as knowing our anxieties in some depth, was also sympathetic to our quest.

Via the seminar which he was leading, we made contact with researchers such as Miguel León Portilla, Alfredo López Austin and Gabriel Weisz, who helped us in our studies and gave us a deeper understanding of Nahuatl theatre/rite Nuñez [1996: 19].

---

<sup>7</sup> <http://www.grotowski.net/mediateka/audio/spotkanie-z-jerzym-grotowskim-w-centro-universitario-di-teatro-w-meksyku-7-stycznia->

Núñez comenta cómo su trabajo fue influido por Zorrilla, Weisz y Grotowski para su propuesta de teatro participativo. Dos eventos, fruto del Seminario etnodramático sirvieron de modelo para la continuación del trabajo de Núñez.

It is important to acknowledge the influence the TRW [Theater Research Workshop] has had not only from international gurus such as Grotowski, but also from Mexican theatre researchers Óscar Zorrilla and Gabriel Weisz. It is with them that in 1982 Núñez began developing ritual participatory performances as part of the Seminario de Investigaciones Etnodramáticas (Seminar of Ethnodramatic Research) under auspices of Mexico's National University (UNAM). The two performances created with Seminar members – Tloque Nahuaque and El monte análogo – served as models for all subsequent work. TDR readers will be interested in knowing that it was during this period that Richard Schechner came in touch with the TRW, interested in their research into ritual and theatre techniques. Next year, Núñez published the first version of *Teatro antropocósmico* (Middleton cites a later edition) jointly with Schechner's essay *El fracaso de las circunstancias representacionales* Prieto Stambaugh [2002 :7-9].

Núñez se interesará por el aspecto práctico de la representación y se ligará a la nueva mexicanidad, un movimiento nacionalista-espiritual-indigenista-new-age cuyo líder principal es Antonio Velasco Piña que abarca temas que van desde los concheros hasta las enseñanzas de Carlos Castaneda. El Taller de Investigación Teatral coordinado por Núñez hizo una demostración en *Pontedera Work Center* en Italia (1991) invitados por Richards y Grotowski.

Finally, I'd like to address Middleton's assertion that "Núñez is particularly careful not to invest the actions and experiences of the dynamics with any overt ideology. The TRW professes no particular belief system..." (43). While Workshop members indeed avoid imposing a religion or an ideology on participants, there's a particular corpus of beliefs underlying their work. The TRW is intimately associated with a spiritual-nationalist movement known as Nueva Mexicanidad (New Mexicanity) which spans everything from Carlos Castaneda to conchero dancing. Nueva Mexicanidad emerged in the midst of the counter-cultural movements in Mexico City during the 70's, and is now widespread in large sectors of the middle and upper-middle urban classes. One of the main leaders of this movement is Antonio Velasco Piña, quoted in the TRW's playbills as a key advisor. Velasco Piña has devoted half a dozen books to rewriting the history of Mexico from an esoteric perspective, largely unknown to mainstream readers until the publication in 1987 of his controversial "historical novel" *Regina, dos de octubre no se olvida*. In this work, the author describes himself as a "Witness" to the events surrounding the October 2, 1968 massacre in Mexico City's Tlatelolco residential compound. The novel's main character, Regina Teuscher, is based on an actual student who died during the massacre, but Velasco Piña depicts her as the contemporary incarnation of ancient Mexican and Tibetan female deities, and as the spiritual leader of the students' movement. Velasco Piña thus reads October 2 not as a political atrocity, but as a necessary collective "sacrifice" furthering Mexico's spiritual awakening, an interpretation seriously put into question by surviving student leaders and prominent intellectuals such as Elena Poniatowska. The TRW dynamic *Citlalmina* described by Middleton (54-56) is based on the character *Citlalmina* from an earlier Velasco Piña novel (*Tlacaélel, el azteca entre los aztecas*) an Aztec female warrior reincarnated as Regina in the later book. Indeed, many of the TRW's ritual actions are designed to fit within the Tibeto-Aztec mythology forged by Velasco Piña, which has found a particularly strong following among several women's groups in Mexico City and elsewhere. The nationalist spirit of these ritual dynamics are overt, for example, in the *Citlalmina* dance which culminates with the rhythmic

intonation of the word “Me-shi-ko, Me-shi-ko...,” considered to be a sacred mantram by Velasco Piña. This segment raised puzzled inquiry from Grotowski and Thomas Richards when the TRW demonstrated the dynamic to members of the Pontedera Work Center in early 1991. I was present during that session as a guest-member of the TRW (1992: 155-157), and remember wanting to explain that what they witnessed was not a manifestation of fascist nationalism, but one that is open to intercultural exchange. However, I also remember remaining quiet because of my own growing reservations with that aspect of the TRW vision. I do not for a moment want to suggest the Workshop’s association with the Mexicanidad movement compromises its professional commitment or seriousness, but I believe it is a critical element in understanding the work of Núñez and his colleagues. While otherwise accurate, Middleton’s essay waxes romantic towards the end when she affirms theirs is a “spirituality that disregards doctrine” and that the Workshop’s rituals are “rituals of personal transformation within which each individual makes his or her own private journey” (62). Although there’s an introspective element to the TRW’s dynamics, their work is also positioned within a larger collective movement above and beyond the Mexican theater community, in itself a socio-cultural phenomenon to be reckoned with (Prieto Stambaugh, 2002).

Weisz comparte sus ideas sobre etnodrama cuando conoce a Grotowski Weisz [2010a: Comunicación personal] en su tercer viaje a México (1980). A Grotowski no le interesa explicar las cosas desde una perspectiva científica a diferencia de Weisz. Grotowski entiende el concepto de etnodrama desde su propia perspectiva y lo incorpora a su fase de “Drama objetivo”. Hay dos libros que son importantes para entender la fase del drama objetivo de Grotowski (1982-1985) uno de ellos es de uno de sus discípulos Thomas Richards Richards [2005] y el otro es de Lisa Wolford Wolford [1996]. Las conferencias que dio en Roma podrían contener datos sobre su forma de entender el etnodrama de Grotowski debido a que en esos años se encontró con Weisz Grotowski [1982-83].

Grotowski invita 5 personas a Polonia (1980-1981): Nicolás Núñez, Helena Guardia, Jaime Soriano, Pablo Jiménez y Refugio González (wixárika).

En 1985 Grotowski regresa a México y trabaja con los integrantes del TIT-UNAM Prieto Stambaugh [2011 :143-164: 145] a los pies del Iztazihuatl justo cuando Zorrilla muere.

Quienes convivieron con el polaco de cerca hablan sobre el impacto que él tuvo en sus vidas y trabajo, sobre el viaje paralelo de Grotowski a la Sierra Wirarika con el de Artaud a la sierra Raramuri y el encuentro con el gurú de 14 personas elegidas en Amecameca que se realizaron en 1985.

Grotowski cuenta sus viaje a la sierra huichola como un lugar energético. Castaneda llama a estos lugares fuentes de poder. Habla Grotowski, en una de sus conferencias en Roma, de cómo hay un viento parecido al Mistral de Polonia que se llama *halniak*.

Grotowski desarrollaba en aquél momento los conceptos de *drama objetivo*, *organon*, *yantra* e *improvisación estructurada* en sus seminarios en la Escuela de Arte Dramático de Bellas Artes de la Universidad de California, Irvine (1983-1985).

El 24 de septiembre de 1984 Grotowski dará una conferencia en el Instituto dello Spettacolo de la Universidad de Roma durante el Seminario sobre el Oriente y el Occidente. En seguida transcribo la parte del texto traducido de la versión original en francés en la que aborda el etnodrama:

Bueno, nos hacemos la pregunta: ¿lo que estamos llamando “el teatro” en Occidente, es comparable con Oriente? ¿Es la misma cosa? Y aún, existe una tercera categoría, por ejemplo las tradiciones de los Yoruba, en África. Para los teóricos occidentales, existe allá un teatro clásico; pero de hecho son rituales, acciones dirigidas de participación. “Etnodrama”. Es tan diferente de lo que estamos acostumbrados en Occidente a tener como teatro: hay un texto escrito que se realiza, los actores dicen el texto, se mueven, presentando la misma imagen y la historia que el autor propone.

Pero el etnodrama, en África, en Asia, en Caribe, es diferente. En el etnodrama, ¿hay personajes? Ah sí, los hay; hay personajes, por ejemplo, en el Zar Etíope. Los jefes de la ceremonia, Mamá Zar y papá Zar, son personajes, pero en el sentido de una función: ellos cumplen LA función. En las formas de Vudú africano o haitiano, hay muchos más personajes, pero quiere decir que hay muchas más funciones. ¿Y si llega el famoso trance de posesión, los personajes, en el sentido profundo de la palabra, no aparecen en realidad sólo en ese momento? El dios-serpiente descendió sobre el cuerpo del creyente y lo cabalga; es eso el personaje, no es la función es EL personaje Grotowski [1993a :62-68: 65].

Grotowski mismo posteriormente da una conferencia “Tu eres hijo de alguien” en el Gabinetto Vieusseux, en Florencia el 15 de julio de 1985, en ocasión de la apertura del Workcenter de Jerzy Grotowski, creado en Italia por iniciativa del Centro per la Sperimentazione en la Ricerca Teatrale de Pontedera. Esta conferencia ocurre durante la sesión de trabajo en Botinaccio (Centro di Lavoro Europeo di Jerzy Grotowski, junio- agosto). Transcribo la parte del artículo en español que explica cómo hacer una “especie de etnodrama individual”. La versión original está en francés Grotowski [1989 :13-25]. Le interesa el origen y la paternidad y curiosamente no menciona el origen o paternidad, si es que hay alguna de este concepto.

## VI

Estamos ante “instrumentos” que en un primero tiempo concentra en ellos todo el aspecto técnico y artístico del trabajo. Solamente en un primer tiempo, pero este comienzo es una condición indispensable, sin la cual nada puede funcionar. Entonces se pierde, si así se puede decir, una enorme cantidad de tiempo para esta comienzo, y se es confrontado con todos los elementos del trabajo *artístico*. Por ejemplo se es confrontado con la diferencia entra la improvisación en cuanto a readaptación a una estructura, es decir la improvisación armónica. Evidentemente abordo estas cuestiones de manera muy parcial, visto que todo esto es bien complejo. De todas maneras, lo que es

necesario hacer notar claramente, es que no se puede realmente ser no-diletante, tener competencia en este trabajo si se tiene el espíritu de un turista. Por espíritu de turista, quiero decir que se reemplaza una propuesta por otra, sin acabar nada realmente.

Uno de los test en ese ámbito es una especie de etnodrama individual en el cual el punto de partida es una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona concernida. Se empieza a trabajar sobre esta canción como si, en ella, se encontrase codificada en potencia (movimiento, acción, ritmo...) una totalidad. Es como un etnodrama en el sentido tradicional colectivo, pero aquí es *una persona* que actúa con *una canción y sola*. Entonces inmediatamente con la gente de hoy se presenta el siguiente problema: se encuentra algo, una pequeña estructura alrededor de la canción, luego se edifica paralelamente aún una tercera versión. Lo que significa que uno se detiene siempre en el mismo nivel, se puede decir superficial, de la propuesta, como si la propuesta fresca excitara los nervios y diera la ilusión de algo. Lo que significa que se trabaja al lado, al lado —y no perpendicularmente, como alguien que cava un pozo. Es la diferencia entre el diletante y el no diletante. El diletante puede hacer una bella cosa, más o menos superficialmente, a través de esta excitación de los nervios de la primera improvisación. Pero es esculpir en el humo. Siempre desaparece. El diletante busca “al lado”. De cierta manera, muchas formas del desarrollo industrial contemporáneo obedecen a ese modelo, como por ejemplo Silicon Valley, el gran complejo electrónico americano; hay construcciones al lado de otras construcciones; el complejo se desarrolla de lado y al final se vuelve ingobernable. No tiene nada que ver con la construcción de catedrales que tienen siempre una clave de bóveda. Es la concepción axial lo que determina exactamente el valor. Pero con un etnodrama individual, es una cosa difícil de realizar, porque en el trabajo que se sume en profundidad y que va hacia lo alto, siempre tienen que pasar por crisis. La primera propuesta: funciona. Luego hay que eliminar aquello que no es necesario y reconstruirla más compacta. Pasan a través de fases de trabajo sin vitalidad “sin vida”. Es como un especie de crisis, de aburrimiento. Hay que resolver muchos problemas técnicos: por ejemplo el montaje, como película. Puesto que deben reconstruir y memorizar la propuesta primera (la línea de pequeñas acciones físicas) pero eliminando todas las acciones que no son absolutamente necesarias. Luego tienen que hacer cortes, y después saber unir los diferentes fragmentos. Por ejemplo, pueden aplicar el siguiente principio: línea de acciones físicas-stop-eliminación de un fragmento-stop-línea de acciones físicas. Como en el cine, la secuencia en movimiento se detiene sobre una imagen fija—se corta—otra imagen fija marca el inicio de una nueva secuencia en movimiento. Lo que les da: acción física-stop-stop-acción física. ¿Pero qué hacer del corte, del agujero? En el primer stop digamos que usted esté, por ejemplo, de pie, los brazos levantados, y en el segundo stop sentado, los brazos abajo. Una de las soluciones consiste en efectuar el pasaje de una posición a otra como una demostración técnica de habilidad, casi un ballet, un juego de habilidad. Es sólo una posibilidad entre otras. Pero en todo caso toma mucho realizarlo. También tienen que resolver este otro problema: el stop no debe ser mecánico, son algo como una cascada congelada quiero decir que todo el impulso del movimiento está ahí, pero detenido. La misma cosa en lo que concierne el stop al principio de un nuevo fragmento de acción: la acción todavía invisible tiene que estar ya en cuerpo, sino no funciona. Luego tienen el problema del acoplamiento entre el audio y el visual. ¿Si en el momento del corte tienen una canción, la canción debes ser cortada o no? Tiene que decidir: lo que es río y lo que es el barco. Si el río es la canción y el barco las acciones físicas, entonces evidentemente el río no debe ser interrumpido: entonces la canción no debe detenerse sino modelar las acciones físicas. Pero mucho más seguido es lo contrario que es válido: las acciones físicas son el río y modelan la manera de cantar. Hay que saber lo que se elige. Y todo este ejemplo a propósito del montaje sólo concierne la eliminación de un fragmento de otra parte de su propuesta para insertarla entre dos stops.

Como lo mencioné antes, este tipo de trabajo pasa por momentos de crisis. Llegan a elementos cada vez más compactos. Luego tiene que absorber completamente todo con su cuerpo y reencontrar las reacciones orgánicas. Luego tiene que volver atrás, hacia la semilla, hacia el inicio de su trabajo y

encontrar lo que, desde el punto de vista de esta primera motivación, exige una nueva reestructuración de la totalidad. Entonces el trabajo no se desarrolla “al lado, al lado”... sino axialmente y siempre a través de fase de organicidad, de crisis, de organicidad, etc. Digamos que a cada fase de espontaneidad de la vida siempre sigue una fase de absorción técnica.

## VII

Ustedes tiene que confrontarse con todos los problemas clásicos de los “performing arts”. Por ejemplo: ¿Pero quién es la persona que canta la canción? ¿Eres tú? Pero si es una canción de tu abuela. ¿Eres aún tú? Pero si estás explorando a tu abuela, con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni “tú” ni tu “abuela quien ha cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez vas más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional que es anónima. Nosotros decimos: es el pueblo quien ha cantado. Pero en ese pueblo hay alguien que empezó. Tú tienes la canción, tú tienes qué preguntarte dónde empezó esa canción. Tal vez era el momento de alimentar el fuego en la montaña donde alguien cuidaba los animales. Y para calentarse con este fuego alguien empezó a repetir las primeras palabras. Aún no era la canción, era la encantación como un “mantra”. Una canción primaria que alguien repitió. Tú observas la canción y te preguntas: ¿dónde se encuentra esta encantación primaria? ¿En qué palabras? ¿Quizá estas palabra ya han desaparecido? Acaso la persona en cuestión cantó otras palabras u otra frase que la que tú cantas y tal vez es otra persona quien desarrolló ese primer núcleo. Pero si eres capaz de ir con esa canción hacia el comienzo, ya no es tu abuela quien canta, sino alguien de tu estirpe, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde se encontraba el pueblo de tus padres, de tus abuelos. En la manera misma de cantar está codificado el espacio. Se canta diferentemente en la montaña y en el llano. En la montaña se canta de un lugar elevado hacia otro lugar elevado. Entonces la voz es lanzada como un arco. Reencuentras lentamente las primeras encantaciones. Reencuentras el paisaje, el fuego, los animales, tal vez empezaste a cantar porque tenías miedo de la soledad. ¿Buscaste a los otros? ¿Esto sucedió en las montañas? Si estabas en una montaña los otros estaban sobre otra montaña. ¿Quién era esa persona que cantó así? ¿Era joven o vieja? Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Como se dice en una expresión francesa: “eres hijo de alguien”. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje. Había personas reales a tu alrededor, cerca o lejos. Eres tú hace doscientos, trecentos, cuatrocientos o mil años, pero eres tú. Porque quien empezó a cantar las primeras palabras era hijo de alguien, de algún sitio, de algún lugar, entonces, si tú reencuentras eso, eres hijo de alguien, estás cortado, estéril, infecundo.

## VIII

Este ejemplo muestra cómo, a partir de un pequeño elemento —una canción— se desemboca sobre varios problemas de pertenencia, de *aparición* de la canción, de la encantación, de nuestros lazos humanos, de nuestro linaje en el tiempo, todo esto aparece, y con esto aparecen las preguntas clásicas de tu oficio. ¿Qué es el personaje? ¿Tú? ¿El primero que cantó la canción? Pero si tú eres hijo de aquel que por primera vez cantó esa canción, sí, es esta el verdadero rastro del personaje. Tú eres de algún tiempo, de algún lugar. No se trata de actuar el rol de alguien que no eres. Entonces en todo este trabajo aparece el aspecto vertical, siempre más hacia el comienzo, siempre más “estar *de pie* en el comienzo”. Y cuando tienes el no-diletantismo, entonces es el problema de ti —de hombre— que se abre. Con esta cuestión de hombre es como una gran puerta que se abre: detrás de ti está la credibilidad artística y delante de ti hay que no exige una competencia técnica, sino una competencia de ti mismo. Hamlet hablando con Horacio de su padre, el rey muerto, dice: “He was a man”. Dice: “Jamás encontraré otro como él”

Esta es la verdadera pregunta: ¿Eres hombre? Hay una imagen de esto en el Evangelio. En el camino de Emmaus, los dos compañeros de Jesús, asustados, excitados, desesperados, caminan hacia esa pequeña aldea. Un desconocido los alcanza. Ellos están muy excitados, hablan del acontecimiento: la

muerte de Jesús. Se están disputando. El desconocido dice: “¿por qué se disputan?” “Pero, responden ellos, han pasado cosas terribles. ¿No has escuchado?” Y le cuentan. ¿Y qué historia le cuentan? Esta historia la conocemos. La primera frase de esta historia (no en la versión canónica, sino en una traducción del griego) dice: “Fue un hombre”. Es la primera frase que han tenido que decir para describir a su héroe: “Fue un hombre”. Esta es la pregunta que se pondrá después de la del no-diletantismo. “¿Es usted hombre?” Grotowski [1993b :69-75: 73-75].

Prieto nos muestra cómo el mismo Grotowski utiliza el término de etnodrama también de manera colectiva en búsqueda de una “encantación primaria”:

Aunque en la cita anterior habla de canciones realizadas por una sola persona, en los seminarios de Drama objetivo, así como en las *Actions* realizadas en el Centro di Lavoro de Pontedera, éstas se trabajan en grupo Prieto Stambaugh [2011 :143-164: 148].

En diciembre de 1986 en la Ciudad de México y en Tepozotlán Morelos, Jaime Soriano, director de Laboratorio Arte Escénico de la UNAM dará un taller de etnodrama basado en las enseñanzas de Grotowski desde 1985. Al taller de etnodrama impartido por Soriano asiste Prieto. Los participantes debían crear *obras misterio* a partir de canciones propuestas por los participantes que comunicaran con una línea ancestral casi a nivel de memoria genética. La canción se debía trabajar con el cuerpo basándose más que en la letra en la calidad vibratoria de la melodía. Grotowski aquí utiliza parte del modelo tripartita de Mac Lean, elemento base para construir la teoría del cerebro ritual de Weisz.

El taller fue una experiencia muy reveladora para mí, particularmente por la posibilidad de superar bloqueos psico-físicos, y desarrollar lo que Soriano denominaba “obras misterio” en torno a canciones que nosotros mismos proponíamos. No se trataba de cualquier canción, sino de una que nos comunicara con una línea ancestral, casi a nivel de memoria genética. La canción elegida tenía que trabajarse con el cuerpo, buscando las acciones específicas que evocaba no tanto la letra, sino la calidad vibratoria de la melodía. Años más tarde leería el texto “Tú eres hijo de alguien”, en el que Grotowski explica cómo ciertos tipos de cantos y danzas ancestrales pueden funcionar como “instrumentos de trabajo” (*organon, yantras*) conducentes a activar nuestro “cerebro reptil” para vincularnos con nuestra identidad más profunda Prieto Stambaugh [2011 :143-164].

Jaime Soriano habla sobre cómo tenían que trabajar varios ejercicios de etnodrama:

Y él, en ese momento ya no trabajaba el teatro de las fuentes. Trabajaba lo que se llamó el programa de investigación enfocado al drama objetivo en la Universidad de California. Él venía de la Universidad de California, todavía en búsqueda de más gente para su grupo. Tiene un encuentro que fueron diez días, máximo, no me acuerdo si trece días, en un taller en Amecameca, con lo cual, por primera vez, yo encuentro nuevas posibilidades que yo no había visto en el teatro de las fuentes. Ya era un trabajo más dedicado a la voz, a la danza, un trabajo más dedicado a la precisión, del trabajo actoral, la creación de la creación de los que se llamaban pequeños *etnodramas*, en base a una canción. Todo eso para mí era nuevo Cone [2009].

Grotowski mismo posteriormente explica en el siguiente texto cómo se hace un etnodrama individual.

[E]l punto de partida es una vieja canción ligada a la tradición étnico-religiosa de la persona (...). Se empieza a trabajar sobre esta canción como si, en ella, se encontrase codificada en potencia (movimiento, acción, ritmo...) una totalidad. Es como un etnodrama en el sentido tradicional colectivo, pero aquí es una persona que actúa con una canción Adame [2011 :172: 73].

Kosinki<sup>8</sup>, un estudioso de Grotowski nos cuenta cómo durante la etapa de drama objetivo se trabajó en la construcción de etnodramas individuales y misterios colectivos. El autor señala, que la etapa de Drama Objetivo estaba conformada por cuatro fases: el entrenamiento, las clases, las experiencias parateatrales, y los juegos misterio. En la primera (trening), hacían ejercicios individuales y *motions*; en la segunda (lekcja) tenían que aprender cantos tribales o tradicionales enseñados por un miembro del grupo y técnicas corporales (ej. la danza *janwalu* de Haití); la tercera fase tenía como objetivo relacionarse al entorno natural mediante experiencias parateatrales que consistían en ejercicios de vigilia (*Czuwania*) propuestos por Zmysłowski y representaciones improvisadas; en la última fase se trabajaba los juego-misterios (*mystery play*). Estos eran un tipo de etnodrama individual construido con memorias de la niñez y conectado a un canto tradicional significativo para el participante, después el grupo comentaba e incluso negaba su sentido original. Como fruto de su trabajo en el año académico 1985-86 el de mayor éxito en la Universidad de Irvyn presentaron una creación colectiva llamada Akcja Główna (Acción Principal) (Kosiński 2007: 483-484)<sup>9</sup>.

O tym, jak przebiegała i jaki sens miała praca grupy realizującej poszczególne etapy “Dramatu Obiektywnego“, wiemy stosunkowo dużo, dzięki relacjom i refleksjom uczestników projektu. Oczywiście na każdym etapie wyglądało to nieco inaczej, ale zasadniczo działania podejmowane przez osoby biorące udział w projekcie przez dłuższy czas można podzielić na cztery grupy w zależności od dominującego w nich aspektu. Do grupy pierwszej zaliczyłbym ćwiczenia, które - mimo wahań związanych z ryzykiem dwuznaczności- określiłbym jako "trening". Należałyby tu: wykonywane codziennie Motions oraz zestaw sześciu ćwiczeń indywidualnych będących wyzwaniem dla organizmu i podstawą pracy organicznej każdego z uczestników. Grupę drugą

<sup>8</sup> Grotowski al igual que Weisz también estaba interesado en otras formas de conocimiento: “Podemos tener la esperanza que descubrimos de nuevo unas muy antiguas formas de arte, arte como el camino de conocimiento” Zbigniew Osiński. "Grotowski traza los caminos: Del drama objetivo (1983-1985) a las artes rituales (desde 1985)." *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Grotowski N° 11-12 (1993): 96-113. Print.: 97.

<sup>9</sup> Este es un resumen de la traducción de Elwira Sobkowiak.



określiłbym mianem "lekcji" ponieważ ten typ pracy polegał na uczeni się tradycyjnych pieśni i wybranych technik cielesnych (przede wszystkim haitańskiego tańca *janwalu*). Grupa trzecia nawiązywała do doświadczeń parateatralnych. Należały do niej Czuwania, w sposób bezpośredni wykorzystujące praktyczne odkrycia Jacka Zmysłowskiego z lat siedemdziesiątych, a także improwizowane performanse, których zasadą było odnajdywanie relacji ze środowiskiem naturalnym. Wreszcie grupa czwarta, która stopniowo stawiała się najważniejsza, to prace nad strukturami performatywnymi odwołującymi się do osobistych doświadczeń, a określanymi mianem „mystery play”. Był to rodzaj indywidualnej etnodramy, budowanej wokół tradycyjnej pieśni ważnej dla czyniących, zazwyczaj wiążącej się ze wspomnieniami z ich dzieciństwa. Nad “mystery play” pracowano początkowo indywidualnie, następnie prezentowano je pozostałym, którzy komentowali je, sugerując dalszy kierunek prac, albo wręcz negując ich sens. Niektóre z pieśni należących do tych “struktur osobistych” były następnie włączane do programu “lekcji”. Z czasem działania indywidualne łączono, by wreszcie w roku akademickim 1985/1986 (roku uznawanym za najbardziej intensywny i owocny spośród wszystkich spędzonych w Irvine) podjąć pierwszą próbę stworzenia wspólnego performansu nazwanego Akcja Główną / Main Action Kosiński [2007: 483-484].

Prieto muestra cómo Grotowski utiliza el término de etnodrama para describir una actuación individual y luego colectiva en búsqueda de una “encantación primaria”:

Grotowski advierte del peligro de quedarse en un nivel superficial e invita a investigar la canción hasta llegar a su “encantación primaria” a través de la intuición de la circunstancia nodal que la pudo haber generado. Aunque en la cita anterior habla de canciones realizadas por una sola persona, en los seminarios de Drama objetivo, así como en las *Actions* realizadas en el Centro di Lavoro de Pontedera, éstas se trabajan en grupo Adame [2011 :172: 73].

Dejo a un lado otros autores y me centro en Weisz.

### Análisis etnodramático

Antes de sintetizar los textos es necesario hablar de cómo Weisz entiende el análisis etnodramático.

Un análisis etnodramático parte de datos etnográficos, antropológicos y sociológicos sobre espectáculos y rituales indígenas. Se quiere articular un marco interdisciplinario de artes, ciencias y técnicas para comprender las relaciones sociales comunitarias; se quiere revalorar y utilizar las fuentes rituales y populares de un evento de representación etnodramático. Su objetivo es evaluar las estructuras significativas del evento. Todo evento etnodramático tiene un plan maestro que incluye, sin limitarse a estos elementos: un espacio sagrado, una estructura mítica ligada a las técnicas corporales del curandero, como protagonista del etnodrama. Weisz [1994b: 30-31].

El propio Weisz sugiere que cinco de sus textos son básicos para comprender los aspectos metodológicos y los propósitos esenciales, puestos a realizar un análisis etnodramático. A continuación transcribo el primer texto de los cinco anteriormente señalados, para después explicar con mis propias palabras minuciosamente el pensamiento de Weisz sobre cómo y para qué hacer un análisis etnodramático. Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM es el título del manifiesto que da a conocer el espíritu que impulsa el proyecto.

## 1981 Manifiesto

La tendencia más constante del hombre occidental es la de dividir el universo que percibe, clasificándolo y haciendo de él un instrumento utilitario. Cada cierto tiempo, llega el momento de poner en duda todas esas divisiones y categorías: éste también es el momento.

¿Acaso la única manera de ponerse en contacto con lo que nos rodea, o con lo que estudiamos, es saber a qué género pertenece, o indagar el uso que tiene? Tenemos que modificar cualquier tipo de consumismo conceptual. El teatro padece de la misma enfermedad, con la agravante de que no se suele concebir ninguna forma de estudio que no parta del teatro como literatura, como traducción de un texto escrito, o como interpretación con fines de ganancia individual.

Si el teatro puede aportar algo al ser humano, es porque puede seguir constituyendo un evento esencial, vital.

Un evento que revele la profunda capacidad emocional e intelectual, verdaderamente mágica, del ser humano.

Por ello proponemos estudiarlo libremente, sin meras ataduras descriptivas ni prescriptivas, puesto que es manifestación de intuiciones básicas, de concepciones míticas, de exploración en el mundo de las formas. De hecho, cualquier actividad humana puede ser experimentada en el espacio escénico.

Los componentes físicos del teatro no pueden constreñirse a una arquitectura específica: luz, escenografía, vestuario, utilería pueden reencontrarse fuera del recinto cerrado, puesto que funcionan de acuerdo con un contexto y no dentro de usos estratificados.

El teatro es un lenguaje completo que opera de acuerdo con la combinación de sus componentes y que posee significados especiales, provenientes de la naturaleza del mundo recreado. Proponemos también liberar al arte dramático de la cárcel esquemática en que se ha pretendido enclaustrarlo.

Como actividad compleja que es, pretendemos estudiarlo mediante múltiples instrumentos, incluyendo los biólogos, susceptibles de ser aplicados al arte dramático, en cuanto actividad humana.

El estudio de rituales, magia y fiestas nos revela una serie de técnicas desconocidas para la mayor parte de nosotros; son técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción, y a tomar contacto con lo imaginario y lo desconocido; es claro que dentro de este contexto se rompe con la racionalidad puramente lineal y discursiva; también es claro que se trata de una participación y no de un utilización puramente externa.

El teatro como producto de una cultura asfixiante y claustrofóbica resulta anacrónico.

En un sistema cerrado, como éste, circula todo el veneno de las convenciones morales y políticas a que nos tienen acostumbrados los mercaderes de productos innecesarios: nuestro comportamiento está teñido de esto y por ello producimos la basura intelectualoide y sentimentaloides que nos rodea.

Manifestamos pues nuestra inconformidad e invitamos a experimentar en el campo de las culturas y disciplinas sumergidas por la avalancha de la explotación falsamente racionalista y tecnológica, con el objeto de abrir nuevas áreas al conocimiento y a la sensibilidad, en busca de una espiritualidad libre.

Es un terreno desconocido, en el que no nos sentimos tan cómodos, en el que no arrancamos ni destruimos, en el que respetamos el movimiento de nuestro cuerpo entero que retorna en busca de su naturaleza primigenia: todo en nosotros trata de estar atento. Es un ambiente como éste en donde puede crecer una nueva posibilidad de volver al teatro.

Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, mayo de 1981<sup>10</sup>

### 1981 Seminario de Investigaciones Etnodramáticas

A mediados de los años setenta Óscar Zorrilla y Carlos Solórzano crearon el Seminario de Investigaciones Escénicas para la actualización de las teorías escénicas desarrolladas hasta ese entonces y dar noticia sobre la experimentación teatral en la UNAM.

Weisz tuvo que huir a Estados Unidos por presiones políticas a su familia y es ahí donde estudia un programa Doctoral en *Performance Studies*. Aquí comienza a perfilar su propia teoría de la representación cuya diferencia principal con los *performance studies* será enfocarse al estudio de eventos étnicos de representación mágica y abordarlos fuera de las estructuras conceptuales del teatro. A su regreso a México, Weisz compartió sus ideas en torno al etnodrama con Grotowski durante su visita a este país en 1980 Weisz [2010a].

Como resultado del Seminario de Investigaciones Escénicas se creó el taller de Teatro participativo del Prof. Nicolás Núñez y en 1981, el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas coordinado por el Dr. Oscar Zorrilla Velázquez, el Mtro. Gabriel Weisz Carrington y el Prof. Nicolás Núñez. García Gutiérrez [2005 :3]. Las instituciones que participaron fueron la Facultad de Filosofía y Letras, la Dirección General de Difusión Cultural y la Coordinación de Humanidades de la UNAM Weisz and Zorrilla [1981 :1-4: 2].

En el mes de Mayo de 1981, se publica en la *Revista de Teatro la Cabra* el manifiesto del recién creado Seminario, donde se muestran sus objetivos, las fases de trabajo, la organización y una

---

<sup>10</sup> Gabriel Weisz and Oscar Zorrilla. "Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM." *La Cabra, Revista de Teatro* 33-35 (1981): 1-4. Print.

entrevista a dos de los coordinadores Weisz y Zorrilla<sup>11</sup>. En un espacio de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM se imparte el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas. Tres personas coordinaron el proyecto: Oscar Zorrilla se encarga de lo oficial en relación con la UNAM; Gabriel Weisz se involucra más en la investigación teórica y Nicolás Nuñez, se interesa por los aspectos prácticos.

Con este Manifiesto el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas marca abiertamente su oposición al utilitarismo, al racionalismo del mundo occidental, a la obsesión por clasificar y al consumismo conceptual. El manifiesto propone volver al teatro, a su esencia y vitalidad, que se encuentran en la capacidad mágica del ser humano, mediante el estudio de técnicas corporales del rito, la magia y la fiesta; “técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción, y a tomar contacto con lo imaginario y desconocido”. Se trata de romper con la racionalidad lineal y discursiva y evitar una utilización externa. Un teatro que es lenguaje, mito, intuición, exploración, participación... Propone estudiarlo y experimentarlo desde otras culturas, múltiples instrumentos como los biológicos, y el respeto al cuerpo que “retorna en busca de su naturaleza primigenia”. Denuncia un teatro producto de una cultura asfixiante, donde circulan todo el veneno de las convenciones morales y políticas del mercado de productos innecesarios, “intelectualoides y sentimentaloides”, concebidos como literatura, traducción de un texto escrito, interpretación para una ganancia individual, cerrados a un recinto y una arquitectura específica Weisz and Zorrilla [1981 :1-4: 1].

El objetivo de estas investigaciones será exponerse a formas de percepción distintas a las occidentales para provocar un cambio mental y corporal. Es aprender a mirar el espectáculo interno que sucede en el etnodrama, en contraste al espectáculo externo del teatro. Weisz dice en entrevista:

Los rituales y las representaciones indígenas interesan al seminario en tanto se caracterizan por incluir zonas perceptuales diferentes de las nuestras... El resultado óptimo sería ayudar a borrar la contradicción aparente entre el trabajo que realiza un individuo para otros, y el trabajo que se realiza dentro de uno mismo Brun [1981 :3-4].

A pesar de que en este documento parece confundir el etnodrama con el teatro, Weisz insistirá constantemente en separarse del mismo para estudiar estos fenómenos desde el contexto donde se originan y así realizar una interpretación adecuada. Los estudios antropológicos y sociológicos sobre los espectáculos indígenas muestran elementos dramáticos que pueden trasladarse a eventos parateatrales, lejos de hacerlo de forma folklórica. El acercamiento es interdisciplinario: artístico,

---

<sup>11</sup> Gabriel Weisz and Oscar Zorrilla. "Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM." *La Cabra, Revista de Teatro* 33-35 (1981): 1-4. Print.

técnico y científico. Ciencias como la biología, la antropología, la etnografía, la sociología, la dramática, la semiología... servirán para estudiar estos fenómenos. El seminario está enfocado a las técnicas aplicadas a abrir el mundo de la percepción, la imaginación y lo desconocido, técnicas que rompen con la racionalidad lineal y discursiva, en favor de la participación y el uso interno. Se estudia un nuevo lenguaje dramático que pretende actualizar escénicamente los elementos dramáticos de espectáculos indígenas y populares de México: prehispánicos, coloniales, y contemporáneos.— “Implica un contacto interdisciplinario de artes, ciencias y técnicas, relación social comunitaria; revaloración y empleo de las fuentes rituales y populares del teatro tradicional, en particular del tercermundista” Weisz and Zorrilla [1981 :1-4: 2].

Si se lee con cuidado el Manifiesto que acompaña al proyecto, tanto como el proyecto mismo, podría deducirse, en efecto, que subyace una ideología, pero sólo estaremos en condiciones de comprobar resultados sociológicos en la medida en que se pueda rescatar una cultura de oposición a los cánones estéticos importados, y en la medida en que nos podamos defender del consumismo natural a nuestra sociedad. El arte, ya se ha dicho hasta la saciedad, no es neutro Brun [1981 :3-4: 3].

Uno de los objetivos es crear un puente de comunicación con los pueblos indígenas para comprender los etnodramas desde su contexto y en relación con la gente.

Las danzas o manifestaciones indígenas deben entenderse dentro del contexto que las origina. Pretendemos establecer contacto con su integrantes y conocer las técnicas que emplean en el contexto ritual, pero principalmente establecer relación con la gente Brun [1981 :3-4].

Las etapas del trabajo del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas pueden dividirse como sigue:

### **Localizar fuentes bibliográficas**

Se localizó documentación bibliográfica sobre espectáculos indígenas y populares de México en bibliotecas nacionales y extranjeras de materiales sobre ritos, fiestas, circos y ferias, títeres ambulantes y carpas.

### **Crear un modelo teórico**

Se clasificó el material bibliográfico en distintas áreas. Se creó un grupo-piloto, de carácter experimental y sin créditos académicos, conformado por estudiantes del Departamento de Literatura y Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras, y algunos colegas de Difusión Cultural de la UNAM. Se introdujo al grupo-piloto a las técnicas de interpretación y a la operación de los modelos conceptuales basados en la teoría de la representación de Schechner y el origen de la conciencia de Jaynes. Los modelos fueron aplicados primeramente al contenido de los primeros libros de Carlos Castaneda, un antropólogo o autor de ficciones que supuestamente recibe un entrenamiento por

parte de un hombre de conocimiento Yaqui. Esta exploración metodológica concluyó el 26 de junio de 1981 Brun [1981 :3-4: 3]. Más adelante explicaré cómo se hace un análisis etnodramático Weisz [1985b], en qué consiste la hipótesis del cerebro ritual Weisz [1984 :26] y sintetizaré algunos elementos de un teoría de representación etnodramática Weisz [1994b].

### **Realizar trabajo de campo**

El grupo que resistió al análisis teórico realizó trabajo de campo en una comunidad indígena recomendada por los asesores como punto de partida aplicando los instrumentos teóricos en eventos festivos o rituales. Ahí realizaron ejercicios diseñados para sensibilizarse ante el medio ambiente que los rodeaba, y ante sí mismos Brun [1981 :3-4: 3]. También efectuaron trabajo de campo en una zona urbana. Se recolectaron y sistematizaron fotografías y grabaciones sobre dichos eventos Weisz and Zorrilla [1981 :1-4: 2]. Para Weisz la honestidad es importante.

Nuestra sociedad está dirigida a la utilización de todo lo que pueda consumir. Me parece que si se quiere establecer contacto con otras culturas, así como con grupos indígenas, hay que acercarse con otra actitud. Si el propósito es comunicarse y comprender, entonces no debemos mentir ni manipular Brun [1981 :3-4].

### **Impartir el seminario**

En el primer semestre lectivo el grupo-piloto de etnodramatistas se constituye formalmente como el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas: una materia optativa dentro del plan de estudios del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Funcionó de 1981 a 1984 y contó con el apoyo de varios asesores, especialistas en antropología, sociología y teatrología para el análisis interdisciplinario. En el proyecto "Cerebro ritual" los asesores en distintas disciplinas fueron los siguientes: Antropología: Dr. Jaime Litvak, Dr. Luis Vargas; Bioquímica: Dr. Alfonso Gárabez, Dr. Alejandro Bayón; Etnobotánica: Timothy Knab; Lingüística: Lic. Eugenia Lizalde; Neurofisiología: Dr. Salvador Peláez, Dr. José Luis Díaz<sup>12</sup>.

### **Crear un centro de documentación**

Uno de los objetivos del Seminario fue crear un acervo teórico con material bibliográfico y audiovisual a disposición de los integrantes del Seminario y de investigadores nacionales y extranjeros que ayudara a la reinterpretación las funciones semiológicas, estructurales y espaciales de diversos espectáculos. Weisz añade en entrevista:

---

<sup>12</sup> Ahí se muestra un cambio de modelo en el etnodrama. De una neovanguardia estética cercana al surrealismo y la psicodelia años 60 (cfr. Castaneda, la New Age) pasa a convertirse en una teoría holística cuyo paralelo más cercano sería el constructivismo del chileno Humberto Maturana.

El Seminario se convertirá en fuente de información para toda persona que requiera de instrumentos experimentales útiles para impugnar moldes intelectuales y perceptuales. El material que se obtenga a lo largo de las diferentes actividades e investigaciones, será organizado para: generar otros proyectos, escribir informes interpretativos, estructurar eventos, y abrir la posibilidad a trabajos de colaboración con otros grupos científicos, artísticos y de individuos no involucrados en tareas definidas por alguna especialización unilateral Brun [1981 :3-4].

### **Iniciar una divulgación científica**

Uno de los objetivos también fue difundir los resultados de la “investigación, mediante publicaciones y cursillos destinados a investigadores, profesores y estudiantes de teatro.” Weisz and Zorrilla [1981 :1-4: 2].

En seguida enlisto la bibliografía relacionada con la teoría de la representación etnodramática, escrita o coordinada principalmente por Weisz. En muchos de los artículos no aparece el término, pero algunos elementos del etnodrama están presentes, ya sea desde la representación, desde la literatura, el teatro, etc. Sin embargo en este trabajo sólo voy a tomar en cuenta los escritos que surgieron como resultado del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas, en los cuales se encuentran aspectos de la metodología, el análisis y la teoría etnodramática.

### **Seminario de Investigaciones Etnodramáticas**

1. Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas Weisz and Zorrilla [1981 :1-4].
2. Posmodernismo, rito y biología Weisz [1994c :93-98; Weisz [1983].
3. El cerebro ritual: Fenómeno ritual Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26].
4. El cerebro ritual: Los orígenes del teatro Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26].
5. El cerebro ritual: Neurofisiología Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26].
6. El cerebro ritual: Cacería del peyote Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26].
7. Piel mágica de los dioses Weisz [1985b].
8. Teatro y ciencias de lo vivo Weisz [1985c].
9. El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico Weisz [1986b :183]
10. El juego viviente: Tiempo biológico, tiempo mítico Weisz [1986b :183]
11. El juego viviente: Los juegos prehispánicos Weisz [1986b :183]
12. El juego viviente: El juguete sacro Weisz [1986b :183]
13. El juego viviente: La vestimenta metálica del pensamiento Weisz [1986b :183]

### **Después del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas**

**1980**

14. Flor nocturna del Butoh Weisz [1988].
15. Despersonificación. Weisz [1989a]
16. Mathematics of instrospection. Weisz [1989b].

**1990**

17. Acústica animada Weisz [1992a].
18. Antonin Artaud en México: Danza de las montañas. Weisz [1992b :48-52].
19. Las nuevas indumentarias de Dionisios. Weisz [1992c :22-25].
20. El otro rostro. Weisz [1992d :156].
21. Tribu de infinito. Locura o sabiduría del chamán. Weisz [1992e].
22. Tribu de infinito. La danza de la bestia. Weisz [1992e].
23. Tribu de infinito. La máscara matemática del clown. Weisz [1992e].
24. Tribu de infinito. Topología sacra. Weisz [1992e].
25. Tribu de infinito. Cabezas proféticas. Weisz [1992e].
26. Tribu de infinito. El espacio encantado. Weisz [1992e].
27. Tribu de infinito. Locura o sabiduría del chamán. Weisz [1992e].
28. Impulsos divergentes en la representacionalidad Weisz [1993].
29. Formas mentales de representación. Weisz [1994a :13-18].
30. Palacio chamánico: Representación corporal Weisz [1994b].
31. Palacio chamánico: Artaud y técnicas chamánicas Weisz [1994b].
32. Palacio chamánico: Lenguajes telúricos Weisz [1994b].
33. Palacio chamánico: Danza de las montañas Weisz [1994b].
34. Palacio chamánico: Desprendimiento corporal Weisz [1994b].
35. Palacio chamánico: Las mentes de Artaud Weisz [1994b].
36. Palacio chamánico: El sistema de la dualidad Weisz [1994b].
37. Palacio chamánico: El sistema nahualismo-tonalismo Weisz [1994b].
38. Palacio chamánico: Elementos para una teoría de la representación Weisz [1994b].
39. Cuerpo biológico/cuerpo simbólico. Weisz [1994-1995 :251-260].
40. Personificaciones somáticas. Weisz [1996 :65-82].
41. Dioses de la peste: Cuerpo oculto. Weisz [1998a].
42. Dioses de la peste: La sustancia del relato. Weisz [1998a].
43. Dioses de la peste: Sexo, ojo y mito. Weisz [1998a].
44. Dioses de la peste: Música del andrógino. Weisz [1998a].
45. Dioses de la peste: Espejo del andrógino. Weisz [1998a].
46. Dioses de la peste: Alma cibernética. Weisz [1998a].



47. Narcotic writting Weisz [1998b :136-147].
48. Nueve niveles o la actualidad del No. Weisz [1998c].
49. Ficciones de la forma. Weisz [1997; Weisz [1999a].
50. Shamanism: metaphors of the body. *Explorations on post-theory : Toward a Third Space*. Weisz [1999b :159-173].
51. Textura xamanica do corpo. Weisz [1999c].
52. Ultramodernity under the guise of otherness. Weisz [1999d].

## 2000

53. Shamanism and its discontents Weisz [2000a :279-287].
54. Subliminal body: Shamanism, ancient theater, and ethnodrama. Weisz [2000b :209-219].
55. Mitografías del chamanismo. Weisz [2001 :67-73].
56. Antonin Artaud: El viaje y su doble. Weisz [2003 :22-31].
57. Cuerpos y espectros. Weisz [2005].
58. Cuerpos y espectros: Enfermedad del cuerpo. Weisz [2005].
59. Cuerpos y espectros: El cuerpo ilustrado. Weisz [2005].
60. Cuerpos y espectros: Creencias y excresencias. Weisz [2005].
61. Cuerpos y espectros: Dramaturgia somáticas. Weisz [2005].
62. Cuerpos y espectros: Ruptura de las teorías insulares. Weisz [2005].
63. Cuerpos y espectros: La luna del texto. Weisz [2005].
64. Cuerpos y espectros: Estética de lo invisible. Weisz [2005].
65. Tinta del exotismo: En busca del sujeto exótico en la literatura. Weisz [2007 :204].
66. Tinta del exotismo: Entre dialogismos. Weisz [2007 :204].
67. Tinta del exotismo: El realismo híbrido. Weisz [2007 :204].
68. Tinta del exotismo: Construcción del salvaje. Weisz [2007 :204].
69. Tinta del exotismo: Al margen del texto. Weisz [2007 :204].
70. Tinta del exotismo: El geotropo. Weisz [2007 :204].
71. Escenarios de la curación. Weisz [2008 :43-56].
72. Cuerpo en el espejo Weisz [2009].
73. Rituales literarios: Introducción al pensamiento mágico. Weisz [2013b :168].
74. Rituales literarios: Metáforas de la magia. Weisz [2013b :168].
75. Rituales literarios: El cuerpo mágico. Weisz [2013b :168].
76. Rituales literarios: La identidad mágica. Weisz [2013b :168].
77. Rituales literarios: Mitología del cuerpo de la mujer. Weisz [2013b :168].
78. Rituales literarios: El árbol simbólico. Weisz [2013b :168].
79. Rituales literarios: Casas alegóricas. Weisz [2013b :168].

### Experimentar con eventos parateatrales

Además de la creación de un modelo que pudiera ayudar a comprender los etnodramas se llevaron a la práctica experimentos con las técnicas dramáticas. Weisz dice en entrevista:

El Seminario se planteó experimentar escénicamente con los elementos dramático más significativos, algunas de las bases en que se sustentan los rituales de las comunidades indígenas estudiadas, tanto como de las fiestas populares, campesinas y urbanas, que se hayan seleccionado. Brun [1981 :3-4: 3-4]

No se trataba de la creación de un montaje teatral sino un evento fuera del teatro que ayudase al participante a conocerse a sí mismo y liberarse de algunas cárceles culturales de la mente-cuerpo.

El público convencional es capturado por espectáculos convencionales. Una persona encarcelada por cualquier evento de consumo termina como individuo esclavizado. Nuestro proyecto intenta una relación libertaria, donde cada quien pueda cuestionarse física y mentalmente. Brun [1981 :3-4: 3-4].

Se comenzó a experimentar con la tecnología corporal encontrada en el trabajo de campo y la investigación documental mediante eventos perceptuales.

A partir de 1982, cuando Nuñez se une con Weisz y Óscar Zorrilla, el taller comenzó a experimentar sobre esta posibilidad en una serie de eventos con una línea dramática y con la participación de un público amplio y no especializado Prieto Stambaugh and Muñoz González [1992: 189-191].

Los primeros eventos conformaron una trilogía: Tlaloque Nahuaque, Tlahuiltepetl y Aztlán. A los treinta años del taller de investigación teatral Gutierrez escribe:

Pienso que el proyecto más ambicioso del Taller fue *Tloque Nahuaque*, el dios dual de la filosofía náhuatl. Oscar Zorrilla y Gabriel Weisz colaboraron con Nicolás en este juego profundo que nos pone frente a nosotros mismos y nos identifica con la otredad. Tlahuiltépetl continuó el experimento y completó la trilogía, Aztlán, espectáculo que se presentó en los Estados Unidos Gutiérrez Vega [2005 :89-91: 91]

Se inicia el experimento con Tlaloque Nahuaque.

El primer trabajo realizado en colaboración con el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas fue *Tlaloque Nahuaque*, que tuvo como escenario el Espacio Escultórico de la UNAM. La referencia directa de la línea dramática es el mito náhuatl del viaje de Quetzalcóatl al Inframundo. En el programa hecho para la temporada, se enfatizaba el trabajo personal que debe efectuar el participante a quien se pide que <<organice sus tareas según su propio cuerpo y aquellos que encuentre en el espacio como parte de sí mismo y como lugar que percibe según sus posibilidades. Así,

consideramos que cada persona tiene libertad de expresarse plenamente incorporándose a una organización especial>>.

De esta forma se invita al público a participar creativamente dentro de la estructura flexible de la trayectoria, y se fomenta una comunicación dinámica con el espacio y una apertura a los estímulos externos. Los miembros del taller conducen cuidadosamente a los participantes a través de la piedra volcánica, incluso vendándoles los ojos en ciertos momentos, para así incrementar su perceptividad al terreno y al medio. A esto se agregan una serie de estímulos auditivos (con instrumentos prehispánicos) y visuales, para sugerir la trayectoria hacia el Inframundo. Finalmente, a cada participante se le muestra una reproducción de la Piedra del Sol Azteca, en cuyo centro hay un pequeño espejo. La trayectoria termina cuando el participante se enfrenta con su propio rostro. Prieto Stambaugh and Muñoz González [1992: 189-191].

Durante los meses de octubre y noviembre de 1982 en el Monte de la Luz, a siete kilómetros de Tepoztlán, Morelos, se experimentó con las hipótesis del cerebro ritual, y como resultado práctico de los estudios, se realizó el segundo evento parateatral, llamado Tlahuiltépetl, o Monte Análogo. Se crea una estructura del evento basándose en los datos recolectados en el trabajo de campo.

Se creó un plan maestro a partir de dos textos: *El Monte Análogo*, del escritor francés, René Daumal y la *Conferencia de los Pájaros*, De Farid Uddin Atar, un compendio de enseñanzas sufí. Estos textos se refieren a un viaje iniciático del individuo que pretende conocerse a sí mismo. No se interpreta el texto, ni se emite, sólo sirve como parámetro fisiológico y mental para instrumentar técnicas de trabajo interno, y también para establecer una geografía psicofísica que ubique al explorador participante. Se buscó cambiar la conducta a través de elementos rituales<sup>13</sup>. El método era perceptual, organizado con un plan maestro, ambientes perceptuales, instrumentos, ejercicios corporales que estimulan la comunicación con hábitos físico y psíquicos, el contacto con los elementos naturales, participantes familiarizados que servían de monitores a los invitados. No hubo director, ni criterios estéticos, ni extrovertidos; se buscaba el trabajo interno. Cada quien trabajó según le dictaba su propia naturaleza Weisz [1984 :26: 19-20].

Los participantes son conducidos con los ojos vendados hacia la cima del monte, y en la trayectoria se les invita a entrar en contacto con el ambiente. Al llegar a la cima, los participantes se quitan las vendas de los ojos para contemplar el impresionante paisaje con una mirada muy distinta de la que tendrían al subir como cualquier turista. En este trabajo, como en el anterior, son evidentes las características parateatrales que descartan la intervención de actores, escenografía, diálogos y director Prieto Stambaugh and Muñoz González [1992: 189-191].

Nuñez seguirá trabajando sobre el enfoque práctico a través del Taller de Investigación Teatral.

---

<sup>13</sup> En el New Age se exploraron las técnicas de cambio de conducta en algunos movimientos, a partir de una mezcla de mitos originarios o genuinos, tomados de diversas fuentes. Ej. El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras : psicoanálisis del mito*. 1ª ed., 10ª reimp ed. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

Estas características se conservaron en los siguientes trabajos del Taller Investigación Teatral de la UNAM, al terminar el seminario. La preocupación se enfoca siempre sobre el participante, y la manera en que se le puedan proponer una serie de acciones que faciliten un trabajo interno y una comunicación distinta con el entorno. Semejante comunicación no tiene mucho que ver con el esquema clásico emisor-receptor, sino más como un proceso fluido en el cual los objetos y las personas del entorno se perciben con mayor intensidad y como parte de un todo. Quizá la palabra más adecuada es <<comuni3n>>, ya que en un momento dado la divisi3n sujeto/objeto se disuelve.

Los siguientes trabajos, Aztlán, Tonatiuh y Huracán, Coraz3n del Cielo se llevaron a cabo en el antiguo Bosque de Chapultepec y en la Casa del Lago, ubicada precisamente en ese lugar. Hasta Tonatiuh, la temática de los trabajos había girado en torno a la mitología filos3fica náhuatl, pero a sugerencia del investigador Antonio Velasco Piña, asesor del taller, se determinó que los eventos posteriores hicieran un recorrido a través de las demás culturas prehispánicas. Por tanto, en Huracán se abordó la mitología maya, que en el evento terminado apenas se sugiere por título (el nombre de uno de los dioses creadores del Popol-Vuh). También como preparativo al evento, los miembros del taller viajaron a Yucatán para entrar en contacto con las diversas zonas sagradas de dicha cultura Prieto Stambaugh and Muñ3z González [1992: 189-191].

A pesar de que el seminario se cerró en 1984 por la falta de fondos y la muerte de Zorrilla, Weisz continuará trabajando con la idea desde distintos enfoques el cuerpo, la literatura comparada, el teatro personal, etc. Este último ha sido desarrollado por Raquel Araujo, Rocío Carrillo y Alejandra Montalvo y estudiado por su esposa Martha Patricia Argomede Manrique [1987 :88].

### 1983 Posmodernismo rito y biología

Este documento se publicó de nuevo en 1994. El *postmodernismo* ha influido en las *técnicas de actuaci3n*. El movimiento busca romper con el lenguaje y las estructuras analíticas, capacidades que se encuentran en el lado izquierdo del cerebro. Quiebra con los lazos de su cultura y se vuelca al mundo elemental, a los cantos tribales, al ritual y a la danza. La percepci3n del mundo basada en la experiencia del modernismo, cambia a una realidad mediada, amplificada, computarizada, sustentada en informaci3n. Los medios de transporte nos ponen en contacto con otras culturas y cuestionan nuestras creencias y comportamientos. Hombre y animal son comparados sin prejuicios. El artista, entonces, recurre a los problemas que surgen de sus experiencias personales. El teatro de Foreman y del grupo Squat, son testimonio de un arte que “se concreta en la manifestaci3n de secuencias visuales de imágenes”. El actor nos cuenta su historia, luego la desarticula, permite un juego de asociaciones libres. El participante del montaje encuentra en imágenes de sus sueños y fantasías un material para interpretar Weisz [1994c :93-98: 93].

El actor abandona una transformaci3n racional y se convierte en un explorador de su hemisferio derecho. Su trabajo se parece al entrenamiento del chamán, que realiza un viaje psicofísico donde es

poseído por otra vida. La investigación analítica se une a la artística. Los estudios sobre el rito (Lévi-Strauss & Eliade) y la representaciones orientales, hablan sobre ello. La danza Kathalaki es un viaje psicofisiológico a un terreno mítico a través de la sacralización del espacio, la posesión, y el trance; El grupo de Brook, en uno de sus viajes, estableció una comunicación con un grupo africano a través del canto. El lugar, la noche y el canto se entretejió en una comunión. El trabajo del antropólogo Harner nos revela la capacidad ritual de combinar elementos de la naturaleza con el trabajo visionario del chamán.

De acuerdo a una teoría de Jaynes la conciencia sólo tiene mil años de edad. El hombre bicameral escuchaba órdenes divinas en su hemisferio derecho y las cumple al pie de la letra. La política y religión se guiaba por premoniciones, alucinaciones y sueños. Ocurren varios desastres naturales que rompen esta *bicameralidad*, se pierde esa comunicación con el mundo espiritual y obliga al hombre a una involución: aparece la *conciencia*. El reino divino se vuelve más psicológico, el ser humano, se refiere a él mismo, crea espacios mentales y desarrolla un sistema narrativo. En Grecia se instala el oráculo y es el profeta quien restablece la comunicación tras un largo proceso de entrenamiento: la boca frenética, el cuerpo contorsionado. Las voces divinas se volvieron cada vez más confusas y fue necesario la interpretación de sacerdotes y sacerdotisas auxiliares.

En base a esta teoría de la *bicameralidad* se explica el *origen del actor* en dos áreas perceptuales y se divide en pares el material de estudio. La cultura se bifurca en culturas textuales monológicas y corporales analógicas. Las primeras tienden a un aislamiento perceptual. El entrenamiento especializado de sacerdotes y sacerdotisas es más intelectual y culmina con el texto escrito y luego la representación teatral. Las segundas procuran un contacto orgánico con nuestros cuerpos y el ecosistema que los rodea. La práctica chamánica se da de forma universal. Y es junto a su aparición que brota el germen de una *tecnología corporal*. “La necesidad de manifestar la existencia de criaturas divinas o demoniacas, instrumenta la elaboración de los primeros personajes” y otros instrumentos de la era prototeatral.

La hipótesis de trabajo que Weisz plantea parte de un estudio práctico y teórico de las culturas corporales y por lo tanto incluye instrumentos de trabajo, que abarcan desde las ciencias naturales hasta las técnicas mágico-rituales, que no pretenden extender al cuerpo artificialmente, como en el caso de las culturas textuales, sino que lo asimilan a una naturaleza inteligente. El trabajo práctico se caracteriza por una labor interna que cada individuo debe realizar. Una de las etapas de este trabajo corresponde a un intento por asir una super conciencia, la que se torna aparente a partir del momento en que la conciencia ya no puede procesar los impactos que recibe. Mientras que el dispositivo consciente opera en el hemisferio derecho. Esta superconciencia interrumpe el flujo de

las ideas e incrementa un conjunto de imágenes operativas e impactos sonoros. Aquí se despliega el terreno del juego y de aquella visión que abarca grandes espacios de la experiencia, ya que esta área, en sí, ofrece el trabajo como proceso y no como resultado. Por lo menos no resultados que puedan sintetizarse como objetos acabados Weisz [1994c :93-98].

Si el material intelectual no se procesa a través de un trabajo interno, difícilmente pueden esperarse resultados creativos en las técnicas actorales. Así una información sobre la fisiología de la angustia, si es trabajada por el actor de manera interna, servirá para interpretar la angustia.

El cuerpo inteligente del ejecutante desbloquea su psicofisiología. El participante se coloca en un espacio natural, expande su consciencia al contorno para “experimentar una serie de fenómenos que no suelen manifestarse en una cultura que nos margina de nuestros cuerpos y nos impide establecer un contacto con la naturaleza” Weisz [1994c :93-98: 97]. En el teatro laboratorio el participante se sitúa en un contexto natural que propicia una extensión de su *conciencia* al contorno.

Las estructuras pensantes de las culturas tribales se encajonaron en categorías, clasificaciones y datos exóticos, para comprobar teorías científicas o escribir novelas. “Este es el espacio que el modernismo intelectualista le dedicó a culturas que se creían entender desde una actitud puramente formalista... A diferencia <del hombre de la bata blanca> que combina, analiza y diseca el material cultural, Castaneda tuvo el atrevimiento de involucrarse y participar en los procesos rituales... son, precisamente, quienes ponen en duda las leyes de la ciencia y el arte, aquellas que pueden lograr los cambios que permitirán una nueva extensión de la conciencia.” Ojalá cesen los asesinatos de los detractores científicos, artísticos y sociales como lo fue Artaud (Weisz, 1994b: 97-98).

## 1984 Cerebro ritual



En Enero de 1984, el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM realiza una exposición, en el Museo del Instituto e Investigaciones Antropológicas, llamada “Cerebro Ritual” como fruto de los estudios. A raíz de este evento se publica un catálogo con el mismo nombre<sup>14</sup>. Explicaré con mis palabras el contenido de dicho documento.

### Introducción

Algunos académicos se contagian por estas inquietudes y se logra una investigación interdisciplinaria. El arqueólogo Dr. Jaime Litvak King y el Dr. Luis Vargas, del Instituto de Investigaciones Antropológicas, se interesaron en el proyecto y lo apoyaron con sus orientaciones. Así mismo, la Dra. Kaethe Willms Manning y el Dr. José Luis Díaz del Instituto de Investigaciones Biomédicas también contribuyeron; especialmente este último los guió en el desarrollo de las áreas de neurofisiología y etnología.

El marco teórico del *cerebro ritual* se sustenta en dos hipótesis:

- a) El cerebro funciona armónicamente como un todo pero con una especialización regional, a partir de dos hemisferios cerebrales.
- b) En los ritos de iniciación, las sociedades llamadas primitivas utilizaron enteógenos, drogas para alterar la mente, provocar una posesión extática y *chamánica*.

Los enteógenos provocan reacciones químicas que generan imágenes y respuestas en los sentidos. ¿Es esto un espectáculo interno individual? ¿Si se usa el enteógeno colectivamente, es esto un espectáculo colectivo? ¿Hay un puente entre la visión interna y el teatro externo? ¿Se exteriorizó la imagen y se “condensó” en el teatro en algún momento? ¿Es la bicameralidad<sup>15</sup>, teoría de Jaynes [2009], una realidad cultivada por algunas sociedades? ¿Es el rito una forma de conocimiento precursora del teatro posteriormente desarrollado? ¿Hay alguna zona ritual captadora de mitos localizada en cerebro? ¿El chamanismo explica cuál fue parte del proceso biológico del “teatro”?

La bicameralidad de Jaynes se pierde cuando nace la conciencia y “hace referencia a dos clases de lenguaje: el ritual y el racional”. El modelo tripartito en cambio muestra las “etapas evolutivas del conocimiento y de la conducta” Weisz [1984 :26: iii].

<sup>14</sup> Gabriel Weisz. *El Cerebro Ritual*. México D.F.: UNAM, 1984. Print.

<sup>15</sup> “El funcionamiento armónico del cerebro como un todo pero con cierta especialización regional, a partir de dos hemisferios cerebrales” Gabriel Weisz. *El Cerebro Ritual*. México D.F.: UNAM, 1984. Print. : iii.

Se crea el concepto de *cerebro ritual* con la estructuración un modelo holonómico de los pueblos griegos y huichol, a partir de la comparación de sus actividades y datos neurofisiológicos.

Por *cerebro ritual* en esta exposición se entiende “el modelo hipotético que expresa una serie de actos vinculados con la *magia* y cuya secuencia se determina por la tradición, aunado a un número de cultos que abarcan ideas, actividades y prácticas dirigidas a una divinidad. Lo anterior comprende el punto de vista antropológico-social, tanto de rito como de culto”. Y se explica desde el punto de vista de la neuroanatomía. Los impulsos, en especial los que determinan el comportamiento ritual, se intentan explicar con las pruebas presentadas Weisz [1984 :26: iii].

El propósito es la “exploración inicial de un terreno de trabajo más que la comprobación de una tesis.” Para enriquecer la práctica parateatral el seminario se propone, analizar los principios rituales que originaron el teatro, como un proceso de trabajo interno Weisz [1984 :26: iii].

### Resumen del modelo

El marco teórico de la exposición se construye con base en tres modelos:

1. El modelo del *cerebro bicameral* de Jaynes, como mapa de un terreno cognoscitivo y que por ser no sistemático y científico, ayuda a flexibilizar el marco teórico. En el hemisferio derecho se plantea la existencia de un receptor de mensajes divinos. El modelo les acercó a una hipótesis sobre el funcionamiento del rito.
2. El modelo de *evolución cerebral tripartita* de Mac Lean, que motiva una localización hipotética de lugares específicos del cerebro que influyen sobre la conducta. Se diferencia la evolución de los vertebrados más primitivos y el hombre. El rito se contrapone a la innovación. El área cognoscitiva estructura una serie de actos rituales que se ligan a la memoria y a la emoción. Usamos la neurofisiología para comprender la conducta ritual, identificando sus funciones en distintas zonas del cerebro. Aquí surge el concepto de área ritual.
3. El *modelo holonómico* de Pribram, es el más cercano a una realidad científica y a una visión más dinámica del cerebro. Cada área cerebral es representativa del todo.

Se toma el proceso histórico de Jaynes, el funcionamiento del cerebro de Lac Lean, y la plasticidad de la visión holonómica de Pribram. Se estudian las trayectorias neuronales e impactos en la conducta, las endorfinas y su relación con las alucinaciones, la resistencia al dolor y los estados contemplativos.



Se describe la cacería del peyote huichol como acontecimiento parateatral, no para recuperarlo como folklor o repetirlo con actitud “primitivista”. El origen de la tragedia y comedia están en el rito griego. Luego se diversificaron sus géneros ligados a estados socioeconómicos y cosmovisiones particulares. La parateatralidad tiene sus propios instrumentos, técnicas y espacios. El seminario exploró estos elementos de manera interdisciplinaria.

### Fenómeno ritual

El acercamiento al fenómeno ritual es interdisciplinario. Se repite una conducta ritual en el tiempo y en ecologías muy distintas entre sí. El *chamanismo* comparte estructuras similares en diversas partes del mundo.

El cerebro ritual parte del *origen chamánico del teatro*. La etnobotánica ayuda a ligar las sustancias psicoactivas de las plantas y su ingesta en los rituales.

Desde el estudio del sistema nervioso se lanzan hipótesis sobre el origen de la neurofisiología cerebral y su importancia en el mundo ritual. A través de la cacería del peyote huichol se muestra el modelo.

El marco teórico del comportamiento ritual se define de la siguiente forma: Compartimos una *inteligencia biológica* con otros seres vivos. Ésta es un proceso que organiza la información cognitiva y orgánicamente. Esta inteligencia se dividió en dos monológica y analógica<sup>16</sup>. La primera es producto del desarrollo cultural de Occidente, una actitud lineal y fragmentaria, parecida a las ciudades y a nuestra relación con la naturaleza. “[N]os referimos a un mundo cognoscitivo que hemos clarificado para poder recabar fenómenos inteligentes parcializados”. La analógica concibe al entorno de forma holística y dentro de un sistema mítico-ritual. El medio ambiente juega un papel importante en el hacer humano y sobrenatural. La cultura analógica se subdivide en la actitud del cazador y la del recolector, ligadas entre sí. El cazador explora un hábitat de imágenes y colores, lo enfrenta, lo explica y se compromete con él y los peligros de acechar a la presa. El

---

<sup>16</sup> Acerca de la analogía (cfr. Platón y el platonismo: mundo de las ideas) y la metáfora como herramienta cognitiva, es oportuno referirse al cognitivismo: familiaridad entre imágenes y espacios mentales; “embodiment” (el cuerpo como gran metáfora que organiza la semántica y la cognición) según George Lakoff o un investigador de la lengua mixteca, Langacker. Martínez aborda el concepto de *cuerpo semántico* en su gramática Joaquín José Martínez Sánchez. *La lengua mixteca en la montaña de Guerrero: La identidad amenazada de un pueblo migrante*. Sant Vicent del Raspeig: Universitat D'Alicant, 2015. Print. : 35.

*recolector* en cambio, es sedentario, busca un equilibrio entre su persona y la naturaleza por medio de la contemplación.

La exhibición terminó con un evento parateatral grabado que tenía un *plan maestro* que unía las técnicas sensoriales, el espacio circundante y la naturaleza humana. No se tiene ningún propósito religioso ni imitativo. Se experimentó con las técnicas rituales para modificar la fisiología, la actitud psicológica hacia el mito y el ritual, con instrumentos de exploración interna sin sustancias alucinógenas.

### Los orígenes del teatro<sup>17</sup>

El acercamiento a la tragedia que hace Weisz es desde el concepto cíclico vida-muerte. La etnobotánica muestra que los ritos de *Eleusis*, buscaban un re-nacimiento a través de una muerte metafórica. Tal vez les daban cornezuelo y datura para que alucinaran. El cornezuelo contiene ergotamina para producir LSD y se ha encontrado restos de cornezuelo diluido en agua. En la sala de iniciación o *telesterión* experimentaban una visión extraordinaria que los catecúmenos guardaron en secreto durante quince siglos. Sólo una sola vez, en 492 a. C., fue violado parcialmente el secreto debido a una intoxicación. Paralelamente a la celebración de estos ritos se celebraban las Bacantes y los ritos Dionisiacos que también utilizaban psicotrópicos, no con fines enteogénicos ni elementos de acercamiento a una divinidad sino propiciando los ritos de fertilidad.

El origen del teatro es chamánico y se gesta a partir de las imágenes de dioses provocadas por sustancias narcóticas. El chamán, usando drogas, viaja al mundo de los muertos, resucita y cuenta a sus adeptos su experiencia. El mundo visionario determina el complejo mítico de la cultura chamánica.

La hipótesis del seminario es que el teatro intenta reconstruir este mundo visionario con técnicas dramáticas en la edad de bronce. Un grupo de helenos se reúnen para representar a Dionisio, Deméter y Perséfone. El personaje trágico formal (siglo V a. C. Grecia) entra en contacto con la muerte, sufre un trauma y es purificado con la catarsis. Término que significa a la vez alivio espiritual y expulsión provocada por sustancias nocivas. La droga en el chamán funciona como curación e implosión fisiológica. La catarsis en el teatro es una droga intelectual que produce compasión, terror y una liberación emocional.

---

<sup>17</sup> Esto tiene relación con Nietzsche, y su nacimiento de la tragedia: concepto de dionisismo, a su vez vinculado con el movimiento surrealista, el neochamanismo y el New Age.

Las ménades o “mujeres enloquecidas” rompen con su tirso y desgarran la hiedra que las encierra en un espacio oscuro o mundo de ultratumba e insanidad. El estado *amok* de lo malayos, parecido al de las ménades es un estado de violencia criminal. Lo describen como un velo de oscuridad en los ojos que debían desgarrar para encontrar la luz. Ambos estados, *amok* y menádico, son reminiscencias de ritos de fertilidad, sin ser necesario el rapto divino. El desgarrar la oscuridad claustrofóbica causada por la hiedra parece estar relacionado al rito de éxtasis de liberación, de catarsis y de curación. La catarsis exorciza a espíritus malignos en un rito extático.

El dios Dionisio tenía capacidades mágicas y curativas y se hacía acompañar también de los sátiros. Ellos también se pueden asociar a lo chamánico. La palabra sátiro connota “girador” y puede asociarse a la danza de los derviches.

Sucede lo mismo con los coribantes, los sacerdotes de Cibeles-Rea quienes practicaban danzas, misterios y curaciones mágicas. Se conjetura que eran mujeres vestidas con pieles de machos cabríos que danzaban para propiciar la lluvia. Danzan lejos de su estado racional. Detrás de ellas están los viejos curanderos o los Salii romanos.

Dionisio bebía vino, las ménades masticaban hiedras tóxicas para llegar al éxtasis. Para Sócrates los coribantes y poetas se parecen en que ambos alteran su estado racional. Las bacantes, coribantes y poetas líricos hacen lo que saben hacer en un estado de posesión.

El teatro era un juego con una realidad alterada y un mundo fuera de los sentidos de la realidad cotidiana. El proceso chamánico, por ello, reactualiza el teatro a través del logos y el éxtasis Weisz [1984 :26: 6].

## NEUROFISIOLOGÍA

Weisz hace una síntesis sobre las teorías que hasta ese entonces habían contribuido notablemente para explicar el funcionamiento del cerebro.

Sperry demuestra que las células nerviosas tienen conexiones precisas. Este investigador junto Gazzinga estudian las funciones de cada hemisferio cerebral. Los estudios se han expandido hacia otras disciplinas como la teoría de la comunicación y la cibernética. Pribram quiere saber si el cerebro humano investiga sus propios procesos de pensamiento: la inducción, como sistematización de lo familiar, la deducción, que lo convierte en una relación formal y la analogía, que enriquece lo familiar con otros campos de investigación.

La retroalimentación es analizada por la cibernética, la ciencia de la información y el control. La corriente de entrada de los receptores del tacto, oído, olfato y vista puede ser alterada por las señales que se generan en el cerebro.

Barlow reconoce en un conjunto de células unidas una característica particular y sugiere entonces un modelo operativo del funcionamiento cerebral. Pribram afirma que, en la percepción, “la corriente de entrada de la información sensorial se codifica en las membranas sinápticas mediante patrones de microondas, en tal forma que la reconstrucción de imágenes puede lograrse fácilmente”, Pribram usa el holograma de Gabor, un instrumento que es capaz de formar imágenes en nuestro cerebro, llamado así por que cada parte es representativa del todo. “El todo está incluido en las partes”.

- 1) Debido a que la información acumulada en la memoria está ampliamente distribuida en el cerebro, una lesión no la erradica.
- 2) El campo holográfico tiene una capacidad enorme y puede ser recuperada fácilmente.
- 3) La capacidad de recuerdo asociativo ya que las diversas corrientes de entrada de información se acoplan.
- 4) La correlación, las correlaciones cruzadas y autocorrelaciones se acoplan casi de forma instantánea.

Pribram prefiere el término “holonómico” al “holograma” (término que se usa en Física para describir procesos dinámicos lineales), ya que este último se refiere a una pintura estática y no una escena que cambia constantemente.

El comportamiento ritual se explica por la naturaleza holonómica del cerebro en donde cada área representa al todo. El modelo del cerebro ritual ayuda a explicar lo que posiblemente sucede en zonas tan distintas del cerebro como el cerebro medio, la neocorteza y los neurotransmisores.

Además de las preocupaciones neurofisiológicas se requiere echar mano de las humanistas también. Jaynes se basa en las investigaciones de Sperry. Inicia tratando de definir la conciencia y su origen. El dice que la conciencia no tiene más de 3 mil años y que nuestros ancestros recibían mensajes de los dioses, como indican varias tradiciones religiosas.

Ante el peligro el hombre bicameral recibía amonestaciones directamente en su cerebro. El cazador no podía entregarse a las lentas deliberaciones conscientes que caracterizan al hombre actual. La aparición de la escritura organiza el entorno de manera muy distinta o como aún hoy lo hace las culturas orales. Los cataclismos naturales de la Isla de Thera y la Atlantida desquician comunidades enteras. La destrucción del entorno familiar impulsa a los individuos a crear espacios internos que

los obligan a referirse a sí mismos. Funcionan como sistemas de adaptación biológica que los ayudan a adaptarse a su nueva situación. Es aquí que nace la conciencia y se pierde la *bicameralidad*.

El modelo *bicameral* nos narra la historia y fisiología de la evolución cerebral cuyo foco es la recepción de mensajes divinos que más tarde serán transmitidos a la comunidad por medios rituales que se dan en la corteza. En el hemisferio izquierdo del cerebro se da la racionalidad, lo verbal, la escritura y el pensamiento matemático. En contraste, la cultura analógica tiende hacia una concepción visual y espacial, necesarias para la tarea del cazador. Una cultura que se comunica oralmente, al contrario de aquellas que requieren documentos escritos. Una cultura más perceptual que fragmentaria. Una cultura monológica transforma al entorno en un proceso reductivo similar a la linealidad narrativa.

Mac Lean se basa en las teorías de Papez para desarrollar un modelo de evolución cerebral que parte de tres zonas del cerebro: el posterior, el medio y el anterior. El complejo reptiliano (CR) es el más antiguo y lo compartimos con los reptiles; se relaciona con la agresión, la territorialidad y el ritual, el establecimiento de jerarquías sociales. El sistema límbico o arcaico que compartimos con los mamíferos, rodea al reptiliano y se encarga de generar las emociones. La neocorteza, el más reciente, que compartimos con los primates, es responsable de las actividades cognitivas. Mac Lean localiza el cerebro ritual en el complejo reptiliano, conceptos ya superados por la neurofisiología actual.

Si se quiere “concebir las especies de las cosas sin hacer juicio de ellas o sin afirmar ni negar”<sup>18</sup>, aprehender las metáforas con base en mecanismos biológicos, es necesario sugerir un esquema de la estructura pensante en la cultura chamánica.

La serpiente y el pájaro son de gran relevancia en las figuras teriomórficas (formas de animal) de la cultura chamánica. Es posible construir una metáfora comparando la agresividad del reptil y los lugares que habita con el inframundo y lo descendente, ligado a una memoria reptiliana. Así mismo el pájaro estaría ligado a la percepción espacial por su vuelo ascendente medio ambiente ubicado en la neocorteza. Mac Lean descubrió que se producen síntomas similares a las de la psicosis alucinógenas o las producidas por las sustancias psicoactivas, si se aplican descargas eléctricas al cerebro reptil. Las actividades agresivas y territoriales del cazador se reflejan en el ritual. La actividad visionaria se explica por los efectos de las sustancias psicoactivas y el sistema límbico.

---

<sup>18</sup> Diccionario de la lengua española en línea

Weisz identifica hipotéticamente las funciones de la neocorteza y las del lóbulo frontal con la anticipación, la prospección del futuro, la deliberación y la regulación de la acción. El lóbulo parietal se relaciona con la percepción del espacio, y el temporal con las alucinaciones. Por lo tanto “el chamán organiza algunos de sus oráculos en el lóbulo frontal; las danzas, el contacto sensorial con los objetos del rito y las visiones, se rigen por los lóbulos parietal y temporal.” Weisz [1984 :26: 11] El lóbulo occipital se relaciona con la visión del mundo externo. El sistema límbico es una cámara donde se despliega el mundo visionario de las alucinaciones.

### **Trayectoria de Catecolaminas o Aminohormonas**

Los neurotransmisores forman trayectorias de cadenas nerviosas que van de una área cerebral a otra. La dopamina y la norepinefrina pertenecen a la familia de las catecolaminas y ambas son importantes mediadores de la conducta y del sistema de motivación y recompensa. La serotonina también es importante como mediador de la conducta y se relaciona con la psilocibina, agente psicoactivo de los hongos mexicanos, y con la mescalina del peyote. También están las endorfinas o morfina endógenas y las encefalinas, un grupo de péptidos responsables de la transmisión de información sobre el dolor y de cierto desempeño en la conducta y en las emociones.

La norepinefrina está implicada en la función respiratoria y de ventilación, y está localizada en el sitio azul o núcleo celeste, *locus caeruleus*. El núcleo se proyecta al hipotálamo, que es donde descansan las emociones, al cerebelo y al cerebro anterior. El sistema de norepinefrina trabaja durante el sueño paradójico o REM (*Rapid Eye Movement*), así se llama a la etapa cuando los ojos se mueven rápidamente y ocurren las ensoñaciones. El estrés se asocia a la norepinefrina y contrasta con el estado meditativo.

Las células que tiene dopamina se gestan en el mesencéfalo o cerebro medio donde está la *substancia nigra*, sustancia negra y de ahí se proyectan al cuerpo estriado y al *nucleus accumbens* del sistema límbico.

“La serotonina se concentra en los núcleos de *raphé* mesencefálico. Las neuronas de este centro se proyectan al hipotálamo.” Gracias a la serotonina se regula la temperatura, la percepción sensorial y la fase de ondas lentas del sueño. La norepinefrina, la dopamina y la mescalina tienen una estructura química similar. Weisz busca el desempeño de las vías neuronales en los sistemas del sueño, la emoción y la memoria. A continuación se analiza cada sistema con el fin de mostrar ciertos factores de conducta del cerebro ritual.

### **Sistema de sueño**

El peyote influye en los receptores de monoaminas cerebrales, un tipo de neurotransmisores. La percepción, la emoción y el sueño cambian por los efectos hipnóticos y euforígenos del peyote. El neurotransmisor norepinefrina viaja por el *locus caeruleus* que está implicado con el sueño, por la zona rostral relacionada a la hipersomnia, por el cuerpo caudado que reprime el sueño paradójico y por el hipotálamo. Se ha comprobado que las lesiones en esta parte producen insomnio. La cacería del peyote se caracteriza de momentos eufóricos como los bailes rituales y los estados de vigilia.

La serotonina también provoca sueño y es durante el sueño ligero que esta sustancia se recupera. La norepinefrina opera en la inducción del sueño profundo y activa la corteza. Los seres cazadores como el hombre, el gato y el perro recuperan esta sustancia durante el sueño paradójico.

La dopamina en concentraciones normales produce hipoactividad; en grandes concentraciones altera la conducta y en bajas produce hiperactividad.

La norepinefrina se vincula a la actividad del cazador por su efecto hiperactivo y la dopamina en niveles de concentración normal con la actividad relajada del contemplativo, pues produce hipoactividad. La formación reticular del tallo cerebral regula el ciclo alternante de sueño y vigilia y está en el Complejo R y es esta área la que regula la conducta ritual del chamán.

### **Conducta autónoma**

La conducta autónoma manifiesta un sistema fisiológico que involucra el hambre, la sed, la temperatura y el dolor. La conducta del chamán huichol o *maracame*, sufrirá cambios fisiológicos durante el rito de la cacería del peyote. Las ofrendas en el ritual y la ingesta de enteógenos pueden alterar la región ventromedial produciendo así una reacción exagerada a los sabores. Lesiones en el área ventromedial hipotalámica inhibe el hambre y puede estar relacionadas al ayuno ritual de la peregrinación a Wirikuta. El estrés produce sed y las endorfinas hambre y sed.

### **El dolor y la temperatura corporal**

La norepinefrina y la endorfina en dosis bajas se relacionan con la hipotermia; el estrés, a la endorfina en dosis altas y la dopamina, con la hipertermia. El núcleo preóptico anterior de hipotálamo y tallo cerebral son sensores de temperatura. El descenso de temperatura se relaciona con el hipotálamo anterior y la depresión; el ascenso de la misma se relaciona al núcleo lateral y posterior del hipotálamo y a la exaltación. Las endorfinas están presentes en el sistema de percepción del dolor. El sistema somático de sensación entra por el sistema nervioso central, espina o tallo. Los receptores del lado izquierdo del cuerpo suben a la corteza por el lado derecho y viceversa.

### **Tabla descriptiva de la memoria**

En el centro olfatorio y rinencéfalo se despiertan las memorias visuales, junto a las señales de peligro, comida, apareamiento, la actitud corporal, disposición y tono afectivo. En la corteza cerebral está la memoria a corto plazo y la de largo se localiza en el sistema límbico. La norepinefrina y la dopamina se relacionan con la gratificación. En el escrito deducen que hay una memoria ritual que abarca la conducta de gratificación y castigo pues la memoria afecta las emociones y la mediación de castigo, satisfacción y recompensa.

### **Tabla descriptiva de la emoción**

El escape, fracaso, exaltación, pelea, éxito, furia, lucha, fuga se relacionan con el hipotálamo y es el cuadro que presenta el sistema ritual del cazador. El cuadro del contemplativo, al contrario es hipometabólico. Las zonas cerebrales que generan una autoestimulación son cruzadas por una trayectoria mediadas por catecolaminas. Por otro lado hay drogas que levantan el ánimo y otras que bajan la autoestimulación de las catecolaminas.

Las endorfinas son neuropéptidos, que tienen una función cerebral que produce analgesia y tienen efectos análogos a sustancias como la morfina. Es evidente la utilidad biológica que estas sustancias representan para el dolor causado por los accidentes tanto para la presa como para el cazador. El *maracame* y participante del rito huichol deben aprender a controlar su cuerpo durante la peregrinación, la vigilia y el ayuno.

“[L]a función de los neurotransmisores y las endorfinas establece que la presencia de un sistema endógeno es capaz de modificar la conducta y la percepción de la realidad” Weisz [1984 :26: 14]. Para cambiar una percepción interna y luego provocar alucinaciones, hay culturas que utilizan sustancias psicoactivas y otras que no lo hacen. Al parecer ambas han experimentado una serie de técnicas endógenas, como en el caso de las culturas contemplativas y exógeas-endógenas, como en el caso de los chamanes.

Muchos de los datos neurofisiológicos están tomados de ratas y primates, por lo que se debe relativizar el modelo hipotético basado en conjeturas. El cerebro ritual es producto de una conducta alterada por algunos factores. Hay factores que alteran la conducta y el cerebro ritual es producto de estos cambios profundos.

El fenómeno mediativo es estudiado por otras culturas como la del Tibet. Hay una unión entre el discurso cultural del Tibet y la neurofisiología occidental.



## **CACERÍA DEL PEYOTE**

Primero se compararon las conductas rituales del origen del teatro con conceptos del teatro. Ahora se compara esta misma conducta ritual con la de los huicholes.

Se plantea como hipótesis que el teatro es una reconstrucción de la experiencia ritual anterior y catártica producida por enteógenos. Anteriormente, en el rito eulesiano, la catarsis era de naturaleza neurofisiológica y ahora en el teatro es una catarsis intelectual. Los huicholes actualmente utilizan enteógenos.

### **El peyote**

Insólitamente los huicholes conservan un sistema chamánico de religión y rituales exentos de influencias cristianas mayores. El venado-maíz-peyote funciona como eje mítico. El rito de la casa del peyote-venado utiliza el cactus como elemento de éxtasis acompañado de técnicas físicas y emotivas.

El peyote (*Lophohora Williamsii*) según el botánico Shultes es “una verdadera fábrica de alcaloides”. Popularmente se identifica por su alcaloide la mescalina, pero tiene más de 30 alcaloides junto a derivados de la amina. La mayoría de sus constituyentes a las feniletilaminas e isoquinolinas simples, casi todas biodinámicamente activas con la mescalina como principal agente inductor de visiones. El peyote causa efectos visuales de imágenes brillantemente coloridas y auras débilmente resplandecientes que rodean los objetos del mundo natural además de sensaciones auditivas, gustativas, olfativas y táctiles. También se altera la percepción del tiempo y el espacio y hay una sensación de falta de peso y macroscopía. Los *wixárika* llaman al peyote *híkuri* o medicina. Se descubrió que manifestaba una actividad antibacteriana.

### **Búsqueda sagrada del peyote**

La peregrinación del peyote es la empresa más sagrada del ciclo ceremonial anual de los *wixárika*. Es también un rito de iniciación, la peregrinación y su consumo es opcional. Su recorrido ayuda a conocerse a uno mismo, a tener una visión coherente del mundo y para bienestar de la comunidad. Es deseable que se haga al menos una vez en la vida. Los aspirantes a chamán al menos cinco veces. Los más viejos 10, 20 y en casos raros hasta 30 veces.

Son 450 km. de recorrido y aunque a veces utilizan el transporte moderno realizan las palabras necesarias en los lugares sagrados. En el desierto de San Luis Potosí está Wirikuta, el mítico lugar de origen donde viven los seres sobrenaturales *kakauryarixi*, los antiguos y los ancestros divinos. El

*híkuri* se manifiesta como el hermano Mayor Venado, el mediador. La carne divina permite al *maracamé* (chamán) o al huichol ordinario “encontrarse con su vida” como ellos mismos dicen.

Cada mito-rito huichol es diferente y tiende a lo sincrético. Cada *maracamé* ya sea que cure y cante o que haga sacrificios, lo hará de diferente forma. El chamán es un artista que le imprime su propio sello al rito; la región y las expectativas humorísticas de los participantes también lo modifica, pero la estructura permanece. Tal vez se deba a las pugnas tribales y el aislamiento geográfico.

Según Myerhoff, para los huicholes, *Tatewari* es quien provee calor y cuece los alimentos. La importancia, lugar y la ambientación que da este Dios del Fuego, nos hace pensar que en el culto ritual hay implícitas metáforas hipertérmicas. El cuadro fisiológico del cazador es de hipertensión e hipertermia en contraste al contemplativo, hipotérmico e hipotenso. El teatro textualiza con un montaje, las relaciones entre los movimientos del actor, sus reacciones y el espacio sobre el cual se desplaza. En la actividad parateatral se identifica un plan maestro que ordena las actitudes de los participantes y se proyecta hacia una organicidad espacial y fisiológica. El plan maestro del rito de peregrinación a Wirikuta descansa sobre la mitología del peyote. El *maracamé* o *Tatewarí* marca el paso a seguir por los peyoteros. El *Tatarí* es el cantador, *Tatoutz Tekuyauaneme*, el ayudante del *maracamé*, y es el encargado de transmitir las órdenes del *Tatewarí*. *Kallaumari*, es aquel que no se conoce a sí mismo y provoca la locura en los demás. Este último representa un efecto fisiológico del peyote, y los posibles riesgos del viaje interno.

El plan maestro facilita una disponibilidad fisiológica ante el impacto del peyote, es una guía por el viaje alucinatorio y los posibles obstáculos físicos y psíquicos, entrena para estar receptivo a los mensajes revelatorios y le ayuda a comprender el universo mítico y su vida.

A simple vista, la actividad es lo que diferencia al recolector del cazador, sin embargo también hay una diferencia neurofisiológica. Las técnicas corporales del cazador serán hiperactivas, las del recolector, hipoactivas, buscando una relajación corporal y una activación psicoperceptual. El cazador recoge el narcótico para animar el mundo interno donde habitan sus Deidades, en una ambientación espectacular y excitante. El sistema nervioso parasimpático, el que controla los movimientos involuntarios, cambia la fisiología para incrementar la presión sanguínea, el ritmo cardíaco, el flujo de sangre a músculos y el consumo de oxígeno. El contemplativo prefiere imágenes emblemáticas para inducir la reflexión, detener el movimiento y activar sus características neurofisiológicas. Lo hipometabólico se contrapone a la lucha o fuga. Los cambios continuos del entorno estimulan el sistema nervioso parasimpático y pueden provocar hipertensión y otras enfermedades de nuestras sociedades.

## **Parateatralidad**

La parateatralidad estructuró el marco teórico de los estudios etnodramáticos. Su proceso interdisciplinario permite intentar hacer consciente nuestro funcionamiento de la fisiología y de los procesos cognoscitivos. Comenzaron a experimentar con las técnicas corporales recogidas durante el trabajo de campo. El propósito era modificar la conducta a través de elementos rituales. No se perseguía una conducta ritual. Se buscó un activante interno en vez de la labor del actor teatral que se despliega.

## **Tlahuiltépetl; una experiencia parateatral**

El ejercicio que abarcó la suma de las hipótesis planteadas en el cerebro ritual, fue aplicado en la experiencia parateatral llamada Monte Análogo o *Tlahuiltépetl*, a 7 kilómetros de Tepozotlán Morelos, en los meses de octubre y noviembre de 1982, entre las montañas. La matriz estructural se construyó en base al trabajo de campo y algunos experimentos previos. Se sacaron términos como teatro, actor, director, escenografía y otros. Se abandonaron técnicas teatrales enfocadas a un espectáculo de despliegue y se optó por un trabajo interno de los participantes relacionada a la naturaleza profunda de cada uno de los integrantes del grupo, a su relación con otros seres humanos y a un espacio natural.

No había un texto a representar, ni criterios estéticos ni extrovertidos, el plan maestro sustituyó al director. El plan maestro se construyó a partir de dos textos: un compendio de enseñanzas sufí escrito en el siglo XII Attar [2002] y un texto sobre una expedición a un lugar invisible. Los dos textos buscan el conocimiento personal. No se trata de interpretarlo ni leerlo sino como un parámetro fisiológico y mental para instrumentar técnicas de trabajo interno, y también para establecer una geografía psicofísica que ubicara al explorador participante. Cada área simbólica correspondía a un terreno interno, que cada quien trabajó guiado por su naturaleza.

El plan maestro estaba hecho de ambientes perceptuales y de instrumentos para facilitar la experiencia del participante. Se realizaron algunos ejercicios corporales para facilitar la comunicación con el cuerpo, la mente y los elementos de la naturaleza. Los invitados era participantes externos conducidos por monitores para familiarizarlos con las áreas perceptuales propuestas en el plan maestro.

## **EPILOGO**

Con el objetivo de cambiar la óptica tradicional para acercarse a las culturas tribales se realizó el proyecto “Cerebro ritual”, conformado por profesores y alumnos de Teatro de la Facultad de

Filosofía y Letras. La exposición se realiza para abrirse a aportaciones y críticas de las hipótesis del trabajo.

El método puede resumirse en seis puntos:

- a) El contenido del pensamiento ritual parte de un concepto biológico.
- b) La neurofisiología puede estudiar este contenido orgánico.
- c) Las técnicas psicocorporales constituyen la estructura del pensamiento tribal inscrito en el evento ritual.
- d) Algunos eventos y figuras teomórficas están relacionados a fenómenos perceptuales y corporales sobre todo en su etapa de comunicación oral. Durante esa fase aparecen elementos prototeatrales en la actividad ritual con códigos de representación.
- e) Con la aparición de la escritura estos códigos afloran a estructuras más racionales como el teatro.
- f) Se toma el ejemplo de una conducta ritual contemporánea rica en elementos prototeatrales y técnicas corporales.

Se cierra la hipótesis al afirmar que los modelos pensantes son producto de mecanismos biológicos que articulan una constelación de actividades. En suma, parece estar diciendo que la estructura de nuestros pensamientos y acciones tienen su raíz en la biología.



Zorrilla<sup>19</sup> y Weisz<sup>20</sup> son invitados por Jean Marie Pradier al Seminario *Les sciences de la vie*, las ciencias de la vida, a la Universidad de Paris en Francia y después se publican su participación como artículos. Esta es la versión francesa del documento publicado en español a partir de la exposición del cerebro ritual Weisz [1985a :3-15; Weisz [1984 :26].

<sup>19</sup> Oscar Zorrilla. "Vers une biologie du rituel." *Internationale de l'imaginaire* 6-7 (1986): 97-103. Print.

<sup>20</sup> Gabriel Weisz. "Le Cerveau Rituel." *Internationale de l'Imaginaire* 6-7.Ejemplar (1986a): 103-17. Print.

## 1985 La piel mágica de los dioses



Imagen de una entidad invisible hecha de papel en San Pablito

Esta ponencia se presentó durante el Primer Encuentro de Teatro Rural en México en 1985. La persecución fascista que sufrieron Weisz y Carrington se hace presente en las palabras de su hijo Gabriel cuando intenta alertar a la audiencia del inicio de la era xenofóbica, la cual define a los países desarrollados como “patrones y policías de otras naciones”. Curiosamente escoge dos países que actualmente juegan ese rol: Estados Unidos y Alemania. Nos muestra dos noticias de 1982 que alertan a la población sobre la presencia del inmigrante que amenaza su territorio cultural: “inundación de refugiados”; “minado por la presencia de varios millones de extranjeros y sus familias, la desgermanización de nuestro idioma, nuestra cultura y carácter como nación”. Se perfila la tendencia ideológica denominada por el autor como racismo tecnológico. El territorio cultural se convierte en propiedad privada, colocando en sus fronteras el “*no trespassing*”, como signo de intolerancia hacia la otredad.

Una psicología consumista acompaña al racismo tecnológico para convertir al mundo en objeto rentable. El turista va en busca de un lugar remoto y extraño. El país se convierte en una tienda donde se venden productos exóticos y desacralizados. El poder adquisitivo del turista mata las costumbres y libertad de los locales. Un patriotismo cultural cosifica la propiedad privada. El poderoso cree tener el derecho de marginar al otro y convertir su espacio sacro en hotel de lujo.

La tecnología tiene aspectos positivos que permiten al investigador registrar, analizar y ubicar los factores culturales de otros pueblos a través de instrumentos científicos. Sin embargo el peligro está



en que el investigador de otras culturas fácilmente puede convertir el material de estudio en un objeto folklórico y de consumo. Para evitarlo es necesario buscar diversificar y complementar la propia cultura. El tecnocentrismo aprovecha el legado de otras culturas para convertirlo en producto exótico, usable y destruible.

Un *análisis etnodramático* es el núcleo de una investigación sobre procesos culturales, cuyo propósito es “evaluar constelaciones significativas reveladoras de estructuras en diversos eventos”. Para ello hay que hacer uso de técnicas parateatrales, fuera del teatro y su reglas, pero sí con elementos representacionales.

Weisz comienza a ejemplificar cómo se hace un *análisis etnodramático* sobre la tradición prehispánica de brujería en San Pablito, ubicado entre los estados de Hidalgo y Puebla.

Para ello se basa en el estudio que hace Christensen [1979] sobre la brujería y el uso que le dan los indígenas al papel. El papel representa la piel mágica del ídolo, el altar o templo. El color le da una identidad.

San Pablito, un pueblo Otomí entre el estado de Puebla e Hidalgo, aún conserva la tradición prehispánica del papel. El color del papel coincide en el tipo de magia blanca o negra, posiblemente asociado el negro a Tezcatlipoca y el blanco a Quetzalcoatl.

El chamán durante la ‘limpia’, ritual para limpiar el cuerpo de un paciente, sacrifica un pollo y lo envuelve en un papel para absorber los malos espíritus y coloca un ícono de papel sobre esta ‘cama’ de papel. Los protagonistas del evento son los muñecos de papel, el chamán y el espíritu enojado. El enfermo es observador y participante. La ceremonia se dedica a él y a la enfermedad.

Hay un plan maestro o diseño interno ejecutado por el chamán. Primero tiene que saber qué espíritu está enojado: el de la Milpa, el de la Casa del Cerro o el de la Fuente.

### **Espíritu de la Milpa**

Descubre que ha sido el de la Milpa y reclama una ofrenda al enfermo para devolverle su salud. Se toma un puñado de tierra de las cuatro esquinas de la milpa, limitando así el espacio ritual. Se introduce una olla forrada de papel blanco, con chocolate, cigarros, pan, confites, azúcar y pan de huevo. La ofrenda de ‘unidades ingestivas’ posee un código gustativo-perceptual.

Una pequeña escoba, una jícara, una bandeja sirven de artefactos mágicos. Una pareja de muñecos de papel vestidos con trajes y adornos verdes. Los muñecos representan a los espíritus de la Milpa y su color verde simboliza la naturaleza.

A los pocos días se desentierra la olla y la tierra se devuelve a las cuatro esquinas. El espacio cotidiano se restituye borrando los límites mágicos. La ceremonia es acompañada de música, que amplifica el estado emotivo, propicio para el éxito de la operación, y se divide en cuatro fases: la llegada, la costumbre, el regocijo y la despedida.

En el etnodrama, objetos y sujetos son transformados mediante la representación. El papel, según su color, denotará lo positivo o negativo de la acción. El papel es una piel mágica y juega un rol de mayor organicidad que el vestuario del actor; al ponerse en contacto con el objeto desencadena una actividad que no requiere directamente la intervención humana. En el teatro el actor se viste con distintas capas de signos que se yuxtaponen: el texto que interpreta, el personaje que encarna, su rostro maquillado, el vestuario que lo asocia al personaje, el espacio que define un tiempo y por último el espacio íntimo que refleja su carácter y costumbres.

En un etnodrama hay varias representaciones y todos sus elementos son gobernados por la transformación. Así, el papel en el que se dibuja una identidad mágica tiene varias metamorfosis: El papel recortado se convierte en cama, el color de los muñecos de papel es una señal y el papel blanco que envuelve a la olla le da una identidad positiva a la acción.

La olla contiene una saturación de signos representacionales; sintetiza en sí un espacio, las cuatro esquinas del terreno de la milpa; es una ofrenda para el gusto de las entidades sobrenaturales, quienes manipulan la utilería mágica; están dentro la pareja de actuantes, representados por las figuras de papel.

Los seres humanos también cambian. El enfermo es quien genera el rito, el chamán actúa sobre el paciente, la naturaleza y el mundo espiritual, los músicos cambian el estado de ánimo.

También el espacio se modifica. Surge un evento distal: desde la casa del enfermo se invoca un espíritu de la milpa que representa otro. Dos espacios se entrelazan. Hay una ritualización interna; al enterrar la olla, surge un espectáculo invisible.

### **Espíritu del Cerro**



Si, en vez de la Milpa, se invoca al Espíritu de la Casa o del Cerro, entonces se coloca en el centro un palo, de la misma clase de árbol con que está hecha la casa. Arriba del palo, se teje con hojas de palma un sol. De ahí se cuelga un muñeco de papel blanco. El chamán hace una barrida frente al sol y la repite en la parte superior de la casa. Cuatro muchachos lanzan flechas al techo. Finalmente se danza alrededor del palo. Es el centro que se acentúa como punto de fuga en la perspectiva. Los muñecos, al ser de color blanco, tienen una identidad positiva.

El palo y los puñados de tierra mimetizan un espacio natural. Se establece un puente comunicativo entre la naturaleza de la milpa y el evento de invocación, entre el estado de la materia originadora y la madera de la casa.

Los muñecos juegan un papel medular, tanto el de la situación solar como los de la olla. El barrer es una actividad purificadora. La presencia puede estar relacionada con el sistema frío-caliente mesoamericano. Una acción magnética extrae la energía negativa cuando el chamán barre, cuando el papel mágico envuelve al pollo. Los flechadores señalan con sus flechas el lugar donde está el chamán. Los músicos participan en la costumbre; sirven para demarcar las fases del evento: la primera oración es la ofrenda del árbol; la segunda, cuando el chamán sube a la parte superior de la casa; la tercera, cuando desciende y la cuarta, la despedida. Ahí se danza alrededor del palo para borrar los límites del evento.

Los participantes suben el Cerro del Brujo, que está junto a San Pablito. El cerro se anima o personifica, y es representado por el Espíritu del Cerro. El rito pretende ser inclusivo: el curandero entierra al muñeco de papel verde que representa el Espíritu del Cerro, al igual que se hizo en el evento anterior, luego baila, canta y quema copal. La música de nuevo sirve de puntuación rítmica del evento. La ornamentación del espacio y la analogía entre el muñeco de papel y el espíritu que representa son clara muestra de que el espacio ha sido personificado. Así la naturaleza parece estar más cercana, más familiar gracias a la forma y la afectividad de la caracterización.

### **Espíritu de la Fuente**

Los indígenas saben que el agua puede causar enfermedades, si el pozo está poseído por un espíritu malo. Nosotros lo llamaríamos disentería. La enfermedad es un activador mimético reconocido por la comunidad; desencadena un proceso negativo que demanda una ofrenda.

El curandero debe realizar ciertas acciones encima del pozo: barre, entierra huevos, ceras y un muñeco de color azul que encarna el Espíritu de la Fuente, canta baila y quema copal, coloca tres figuras de papel que representan la Flor del Monte, la Puerta del Monte y el Pájaro del Monte.

El espíritu negativo ha poseído un lugar y es necesario liberarlo del intruso. La enfermedad del enfermo personifica el pozo y activa el ritual. El chamán juega el papel de antagonista humano del Espíritu maligno, tiene capacidades curativas o extractoras que contrarresta la capacidad del espíritu de inducir o crear enfermedades. El curandero tiene una serie de instrumentos mágicos con ciertas funciones en el evento curativo: los huevos son artefactos extractivos, absorben las energías negativas; las velas y el copal, instrumentos que invocan la presencia de entidades; el muñeco azul y las figuras son instrumentos de contacto. Al invitar a los espíritus se establece un contacto mimético y otro analógico. El muñeco azul mimetiza al Espíritu de la Fuente y opera su fuerza. Se establece un vínculo analógico con el Pájaro, la Puerta y la Flor, símbolos de las cualidades del lugar y entidades que habitan la ecología mágica.

Los siguientes elementos (*en cursivas*) de un evento etnodramático pueden ser analizados: La *enfermedad*, *elemento activador* del evento, representa al *enfermo*. El *chamán*, para iniciar con las *actividades rituales*, necesita determinar qué el *espacio* es el que se ha molestado, mismo que está asociado a un espíritu y es personificado por el *muñeco*, lo cual ayuda a ser percibido de una forma más familiar. Una vez ubicado el sitio comienzan a utilizarse una serie de *artefactos mágicos*. Los *participantes* otorgan su energía para la curación. Mientras más sean, mayor es la eficacia. Los *músicos* dan ritmo al evento y cuerpo a la partitura que divide el evento en fases. El *plan maestro* incluye el diagnóstico, las actividades y las ofrendas.

Los rituales que originaron al teatro estaban vinculados a la curación. La catarsis del culto a Dionisio expulsaba la influencia negativa del mundo espiritual. Esto justifica el acercamiento a lo chamánico de Weisz, que encuentra en el arte representacional un instrumento curativo. Se activa una constelación de significados para animar la subjetividad y convertirla en un mundo concreto. Así se logra curar.

Está en manos del investigador utilizar las analogías necesarias, de su propia cosmovisión, para interpretar el evento etnodramático. No hay recetas ya que cada evento es único. El trabajo etnodramático es limitado por ser analítico, inductivo y deductivo. Debe aplicarse a la práctica y no limitarse al área teórica.

El teatro contemporáneo puede llevar consigo un racismo tecnológico, pues se comercia con la conducta humana, rentando ideologías que pretenden solucionar los problemas de la humanidad, y todavía peor, se convierte en fetiche la figura humana y el lujo de las clases poderosas. Puede poner énfasis en algunos problemas humanos dentro de ciertos límites y descuida lo que está al margen de

ellos. Tal vez sea momento de reformular los objetivos fundamentales antes de perderse en el mundo de las especializaciones del actor, dramaturgo, director, etc. “El hombre especializado y el tecnócrata son las imágenes gemelas de la quimera actual, portadora del racismo tecnológico” Weisz [1985b: 47].

### 1983 Posmodernismo rito y biología

Este documento se publicó de nuevo en 1994. Según Weisz, el posmodernismo ha influido en las *técnicas de actuación*. Una de las características del pensamiento posmoderno consiste en romper con el lenguaje y las estructuras analíticas, capacidades que se encuentran en el lado izquierdo del cerebro. Quiebra los lazos de su cultura y se vuelca en el mundo elemental, los cantos tribales, el ritual y la danza. La percepción del mundo basada en la experiencia del modernismo cambia a una realidad mediada, amplificada, computarizada, sustentada en información. Los medios de transporte nos ponen en contacto con otras culturas y cuestionan nuestras creencias y comportamientos. Hombre y animal son comparados sin prejuicios. El artista, entonces, recurre a los problemas que surgen de sus experiencias personales. El teatro de Foreman y del grupo Squat, son testimonio de un arte que “se concreta en la manifestación de secuencias visuales de imágenes”. El actor nos cuenta su historia, luego la desarticula, permite un juego de asociaciones libres. El participante del montaje encuentra en imágenes de sus sueños y fantasías un material para interpretar Weisz [1994c :93-98: 93].

El actor renuncia a una transformación racional y se convierte en un explorador de su hemisferio derecho. Su trabajo se parece al entrenamiento del chamán, que realiza un viaje psicofísico donde es poseído por otra vida. La investigación analítica se une a la artística. Los estudios sobre el rito Eliade [1965; Lévi-Strauss [1966] y la representaciones orientales, hablan sobre ello. La danza Kathalaki es un viaje psicofisiológico a un terreno mítico a través de la sacralización del espacio, la posesión, y el trance. El grupo de Brook, en uno de sus viajes, estableció una comunicación con un grupo africano a través del canto. El lugar, la noche y el canto se entretejieron en una comunión. El trabajo del antropólogo Harner nos revela la capacidad ritual de combinar elementos de la naturaleza con el trabajo visionario del chamán.

De acuerdo a una teoría de Jaynes, la conciencia sólo tiene mil años de edad. El hombre bicameral escuchaba órdenes divinas en su hemisferio derecho y las cumplía al pie de la letra. La política y la religión se guiaban por premoniciones, alucinaciones y sueños. Ocurren varios desastres naturales que rompen esta *bicameralidad*; se pierde esa comunicación con el mundo espiritual, lo que obliga al hombre a una involución: aparece la conciencia. El reino divino se vuelve más psicológico, el ser humano se refiere a él mismo, crea espacios mentales y desarrolla un sistema narrativo. En Grecia

se instala el oráculo y es el profeta quien restablece la comunicación tras un largo proceso de entrenamiento: la boca frenética, el cuerpo contorsionado. Las voces divinas se volvieron cada vez más confusas y fue necesaria la interpretación de sacerdotes y sacerdotisas auxiliares.

En razón de esta teoría de la *bicameralidad*, se explica el *origen del actor* en dos áreas perceptuales y se divide en pares el material de estudio. La cultura se bifurca en culturas textuales monológicas y corporales analógicas. Las primeras tienden a un aislamiento perceptual. El entrenamiento especializado de sacerdotes y sacerdotisas es más intelectual y culmina con el texto escrito y luego la representación teatral. Las segundas procuran un contacto orgánico con nuestros cuerpos y el ecosistema que los rodea. La práctica *chamánica* se da de forma universal. Y es junto a su aparición que brota el germen de una *tecnología corporal*. “La necesidad de manifestar la existencia de criaturas divinas o demoniacas, instrumenta la elaboración de los primeros *personajes*” y otros instrumentos de la era prototeatral.

La hipótesis de trabajo que aquí planteamos parte de un estudio práctico y teórico de las culturas corporales y por lo tanto incluye instrumentos de trabajo, que abarcan desde las ciencias naturales hasta las técnicas mágico-rituales, que no pretenden extender el cuerpo artificialmente, como en el caso de las culturas textuales, sino que lo asimilan a una naturaleza inteligente. El trabajo práctico se caracteriza por una labor interna que cada individuo debe realizar. Una de las etapas de este trabajo corresponde a un intento por asir una *superconciencia*, la que se torna aparente a partir del momento en que la conciencia ya no puede procesar los impactos que recibe. Mientras que el dispositivo consciente opera en el hemisferio derecho, esta superconciencia interrumpe el flujo de las ideas e incrementa un conjunto de imágenes operativas e impactos sonoros. Aquí se despliega el terreno del juego y de aquella visión que abarca grandes espacios de la experiencia, ya que esta área, en sí, ofrece el trabajo como proceso y no como resultado. Por lo menos no resultados que puedan sintetizarse como objetos acabados Weisz [1994c :93-98].

“Si el material intelectual no se procesa a través de un trabajo interno, difícilmente pueden esperarse resultados creativos” en las técnicas actorales. Así una información sobre la fisiología de la angustia, si es trabajada por el actor de manera interna, servirá para interpretar la angustia.

Las manifestaciones dadaístas, el viaje de Artaud a la Tarahumara, los *happenings* son signos de una búsqueda de la representación en la *parateatralidad*. Luego de intentar trasladar el material ritual al teatro de Artaud y Grotowski, se perfila la alternativa parateatral.

Desde las manifestaciones dadaístas, del viaje de Artaud a la sierra tarahumara hasta los *happenings*, comienza por sugerirse una actitud de la representación fuera del estricto marco escénico del teatro. Luego de ciertos intentos de incorporar el material ritual al teatro, como el

mismo Artaud detalla en sus escritos teórico-prácticos, y los experimentos del Teatro Laboratorio, se perfila la alternativa parateatral. Esta nueva fuente contiene procesos muy vinculados al legado representacional, como teatro de la calle, el folklórico y el evento dramático que asume técnicas circenses. Paulatinamente el enfoque se vuelca sobre un trabajo interno. Dentro de la parateatralidad se da el fenómeno del evento sin público y sin teatro. Estos primeros experimentos se desarrollan por miembros del Teatro Laboratorio, con un grupo de gente alejada del contexto del teatro profesional y bajo la supervisión de Grotowski. Weisz [1994c :93-98: 97]

El cuerpo inteligente del ejecutante desbloquea su psicofisiología. El participante se coloca en un espacio natural, expande su consciencia al contorno para “experimentar una serie de fenómenos que no suelen manifestarse en una cultura que nos margina de nuestros cuerpos y nos impide establecer un contacto con la naturaleza” Weisz [1994c :93-98: 97]. En el Teatro Laboratorio, el participante se sitúa en un contexto natural que propicia una extensión de su *conciencia* al contorno.

## 1986 El juego viviente

### Panorama del juego viviente

El libro es fruto del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM y se divide en dos partes complementarias: los juegos prehispánicos por un lado y la biología y la representación por otro. La primera la coordina Zorrilla, la segunda, Weisz. La investigación fue interdisciplinaria y contó con la asesoría de distintos especialistas como Díaz y Druker en el área biológica, López Austin y Arzápalo, en las culturas náhuatl y maya, respectivamente, Anguiano, en el tema de culturas populares y Scheffler con respecto al juego y los juguetes Weisz [1986b :183: 7].

### Introducción

Los estudios de la representación se centran en la actividad en la cual el hombre utiliza su inteligencia y su cuerpo para modificar su discurso y los objetos naturales del entorno, dándoles un significado particular. El ensayo gira en torno a la representación y las conductas de simulación asociadas al mimetismo. Para el estudio de la representación es importante el cambio interno y externo que sufre el individuo durante el evento ritual. El espacio se altera porque ahí ocurren las acciones rituales del evento y los objetos cambian de significado. Cada evento lúdico o ritual oculta

una estructura representacional. Se pretende construir una realidad en la subjetividad de cada espectador y participante. Para ordenar esta realidad el juego usa temas y narraciones, el rito, el mito. Sin embargo no hay una línea clara de separación entre rito y juego Weisz [1986b :183: 9].

También los animales tienen una conducta lúdica y representacional con distintos grados de simulación. Utilizan varios mecanismos atenuantes ante la amenaza de otro animal o del ambiente natural Weisz [1986b :183: 9-10].

El ser humano, al representar, utiliza varias técnicas para reconstruir sus deseos más velados y para tratar al tiempo de forma especial. Las técnicas de representación instrumentan el lugar que ocupa, el ritmo, la medición y la percepción del tiempo en los mitos de varias culturas. Los calendarios y métodos adivinatorios sólo son un ejemplo de una preocupación por la periodicidad. Objetos y actividades son arreglados para representar un cambio entre la temporalidad cotidiana y la mítica. El rito aprovecha la capacidad de la música para afectar las actitudes emocionales con el fin de cambiar la conducta de las personas implicadas. El ser vivo rige sus actividades con un reloj biológico que le permite adaptarse al medio ambiente. El animal despliega algunas conductas para evitar un desenlace violento. La simulación es un tipo de despliegue que sirve para retardar y atenuar los contactos con otros animales dominantes, para evitar un conflicto. El ser humano conceptualiza su propio ritmo interno y lo representa usando técnicas de despliegue y simulacro que casi siempre cambian su percepción del mundo. El juego de pelota sagrado representa un drama de combate entre el día y la noche vinculado a una cosmogonía mesoamericana. El sol juega un papel central en el juego del Volador, el *patolli* y este juego Weisz [1986b :183: 10].

¿Son el rito y el juego elementos contrastantes o complementarios? Esa es la pregunta que surge ante la dicotomía del juguete-objeto ritual. El juguete viviente es un objeto digerible, sensorialmente activo, capaz de atacar la perceptibilidad del individuo. La última parte del estudio aborda las constantes entre los eventos lúdicos y sacros, que implican al individuo en actividades corporales muy acentuadas. Los juguetes modernos producen un cambio global en la forma de concebir el mundo. “El libro intenta demostrar que las estructuras cognoscitivas inherentes a toda actividad humana representacional son originadas y reglamentadas por procesos biológicos”. Hay una relación estrecha entre cuerpo y hábitat. Si se cambia el segundo, repercute en el primero. Los cambios bruscos modifican seriamente las relaciones entre la especie y un medio donde no es posible la vida. Lo que hemos construido a nuestro alrededor afecta al cuerpo y al equilibrio emocional de nuestra individualidad. Los ambientes artificiales cargados de eficacia y ritmo provocan estados de tensión permanente Weisz [1986b :183: 11].

Algunas lecturas neurofisiológicas han influido sobre el manejo de los conceptos del estudio. El juego y el rito rigen los contactos sensoriales y creativos, modifican el tiempo y el espacio, provocan una experiencia única en el cuerpo cuando la psique y el organismo animan los estímulos recibidos Weisz [1986b :183:10-11].

Según Changeux, el *Homo habilis*, quien es nuestro antepasado más remoto, necesitó la capacidad de conceptualizar para elaborar objetos de piedra rudimentarios. El *Australopithecus*, con sus facultades imaginarias y de conceptualización, pudo haber construido un objeto mental sacro y lúdico de manera simultánea. El niño, según Piaget, elabora esquemas racionales, al principio concretos, para luego convertirse en trazos universales y abstractos. De manera paralela se configuran en la actividad lúdico-sacra. La investigación propone dudas que deben ser exploradas por quienes tienen más conocimientos sobre los temas abordados Weisz [1986b :183: 12].

Esta investigación mira al mimetismo porque es ahí donde se propicia la transformación que antecede a las actividades representacionales. “Las estructuras de la representación definen el cuerpo en procesos sensoriales que reflejan aspectos diferentes de la cognición” Weisz [1986b :183: 12-13].

Los juegos prehispánicos, el de pelota, el del volador y el *patolli*, utilizan los mismos aspectos internos y externos “de los que se vale el hombre para transportar su cuerpo a una cosmogonía”. Con un movimiento externo el individuo conjuga el tiempo mítico con el biológico; así rescata libremente sus propios elementos cíclicos y temporales. El estudio se interesa en ver el funcionamiento del cuerpo en relación al rito, al juego y al instrumento. Hay un sistema de señales que rodean al juego y al juguete y desembocan en una atmósfera representacional. El cuerpo se conceptualiza de una forma particular y en dicho proceso surgen objetos que son trasladados a la representación. La disciplina etnodramática da importancia a los factores que convergen en la representación. Se requiere una actitud interdisciplinaria para ampliar criterios y situar las hipótesis que se plantean. Esta actitud es extraordinariamente compleja ya que cada disciplina opera con metodología y modelos propios; cada especialidad mantiene sus reglas y exigencias. No pretenden unificar los métodos y sistemas pues es evidente que no es posible ser especialista en cada disciplina Weisz [1986b :183: 13].

Se requiere una actitud selectiva que se aplique a los mecanismos de la representación Weisz [1986b :183: 14].

## El juego viviente

Las definiciones sobre la naturaleza de juegos y juguetes en distintas etnias no deben tener criterios taxonómicos inflexibles. El juego viviente es “un sistema en proceso de realización y no un objeto terminado”. El juego actual parece responder a las comodidades materiales que nos rodean. El hombre moderno, al usar tranquilizantes, apaga su naturaleza afectiva y se separa del elemento doloroso de su existencia. Se aniquila el mensaje de una inteligencia biológica que está en contacto con el cuerpo. En la era de la computación, el juego se juega a sí mismo y es posible que el participante quede marginado de su apetito exploratorio. El jugador se implica en los programas internos de la máquina y posterga su propia vida subjetiva Weisz [1986b :183: 14].

El juguete actual aparenta eficacia, rapidez y comodidad. Nos construye la ilusión de habitar un mundo de bienestar, adormece los sentidos y detiene el movimiento innato del cuerpo Weisz [1986b :183: 14-15].

La representación es el cimiento del juego y el juguete; ambos absorben la problemática del ambiente y muestran actitudes hacia los demás. Los objetos de la máquina electrónica se construyen de forma introspectiva y artificial, limitan la imaginación y los centros sensoriales del usuario, principalmente el tacto, teniendo consecuencias en su propia conducta emocional e intelectual. El juego y el juguete conllevan una actitud social y contacto social y están implicados en la representación; para analizar sus consecuencias afectivas o intelectuales, es imprescindible tomar en cuenta el contexto. Cuando exploramos el mundo, nuestro intelecto construye conceptos y espacios a través de una estructura asociada a lo percibido y sintetiza los estímulos de manera simultánea y seriada. La representación y la exploración están unidas Weisz [1986b :183: 15].

Los cráneos del hombre y del chimpancé en su etapa fetal se parecen. Sin embargo este último se desarrolla de manera diversa. El desarrollo del cerebro humano se alarga después del nacimiento. El encéfalo es un punto crítico y la neocorteza aumenta considerablemente Weisz [1986b :183: 14-15].

La neocorteza es como un conjunto de pantallas traslúcidas que codifican al cuerpo, su actividad motora y los datos complejos del entorno. Es un escenario psicosomático con ramificaciones evidentes al resto del cerebro. La metáfora de las pantallas traslúcidas plantea las referencias múltiples entre los niveles de codificación y los estímulos que se reciben a través de diferentes zonas perceptuales comunicadas entre sí. El juego, tan característico de nuestra especie, ha impactado en la historia de la actividad cognitiva. Cada revolución tecnológica perturba nuestra esfera social. El libro nos hace ver al mundo ordenado y lineal. Los recientes descubrimientos en la física nos hacen cuestionar el tiempo, el espacio y la materia y relativizan nuestros conceptos y estilos de vida (Weisz, 1986: 16).



El juego, al ser una actitud hacia el cuerpo y la mente, determina la conducta pensante. El objeto lúdico o sacro desencadena procesos significativos que funcionan mejor que un mapa. Este define el cuerpo y la mente, no de manera lineal y esquemática, sino con toda la complejidad de eventos dinámicos. Tal vez las pantallas que se ven en la neocorteza puedan ampliarse como mapas yuxtapuestos para las actividades lúdicas Weisz [1986b :183: 16-17].

El juego reglamentado sin desarrollo interno limita los elementos significantes. En cambio, el juego puede utilizar cualquier elemento en el “como si fuera” cuyo límite es la imaginación del individuo. El juguete fabricado con un único tema se endurece en la membrana del símbolo. Esto no sucede con el juguete que puede transformarse según el juego y facilita el desarrollo de niveles de abstracción mayores. El objeto sacro tiene una definición concreta al representar algo; guarda una esencia abierta a la perceptibilidad del ejecutante y de quienes lo rodean. Las imágenes, sueltas en nuestra subjetividad, son capturadas y congeladas por la televisión o el cine. Hay diferentes grados de endurecimiento de la imagen en nuestras capacidades introspectivas. Las muñecas se parecen más a la piel y a las funciones del cuerpo, pero el material de que están hechas limita la percepción Weisz [1986b :183: 17].

Los juguetes menos definidos promueven mayor imaginación y menor condicionamiento. Ejemplos de esto son las piedras, las flores, la madera, etc. El jugador se encarga de otorgar al objeto la identidad adecuada para el juego. La imposición de una representación limita el fenómeno imaginativo; sin embargo esta definición puntual puede romperse Weisz [1986b :183: 17-18].

A mayor número de juguetes, menor será la exploración y mayor el ruido de objetos. Los juegos tradicionales y el juguete artesanal promueven una concepción abierta del cuerpo. El robot congela el cuerpo imitando su organicidad con factores electrónicos. El individuo se ve inundado por una tormenta intensa de estímulos y no sabe cómo trabajarlos. El videojuego desarrolla las capacidades de cálculo y la rapidez para resolver problemas; sin embargo, el proceso lento y digestivo de la reflexión ha quedado marginado. El jugador deja de pensar, sólo reacciona. Aun así, la historia del juego y el juguete continúa. No se puede cerrar algo que está abierto a nuevas formas de imaginar y pensar. Dentro del terreno lúdico se incluye el juego sacro, el ritual, el juguete y el objeto sacralizado. Objeto y representación tejen una red significativa Weisz [1986b :183: 18].

El juego sacro se ordena ritualmente para restaurar un equilibrio cósmico o invocar la acción divina. El objeto sacralizado une al ser humano con el pensamiento divino. El chamán puede almacenar la fuerza sobrenatural en un objeto para beneficiar a la comunidad Weisz [1986b :183: 18-19].

Cada vez más, nos alejamos de un tiempo ritual y de un espacio sagrado, el objeto sufre un contacto indiscriminado (antes sólo los sacerdotes o chamanes podían tocarlo) y terminar por perder su

significado, su identidad emblemática. Los soldados de plástico y la nave espacial sólo pueden jugarse en el marco de la guerra, en el tema del conflicto y la destrucción, para llegar a un destino y conquistar el lugar. Los juegos de mesa requieren de un contexto temático y reglas fijas. El artesano y el artista disfrutan del placer que brinda la actividad lúdica Weisz [1986b :183: 19].

El coleccionista otorga un valor extrínseco al juguete de materiales más frágiles y sistemas de operación complejos Weisz [1986b :183: 19-20].

El juguete tradicional ofrece la participación corporal del sujeto. En el juguete electrónico se tiende a congelar los afectos con el material lúdico y los participantes Weisz [1986b :183: 20].

### **El hombre disfrazado**

La representación está presente desde los orígenes de la humanidad y es gracias a ella que nace el fenómeno más significativo: el hombre disfrazado. Su discurso y espacio se transforman. Para los egipcios, el disfraz era sagrado. Sus sacerdotes portaban máscaras de león, leopardo o lobo. Eran los animales que estaban bajo su cargo. El disfraz también se relaciona con el individuo y el personaje y a veces puede ser punitivo Weisz [1986b :183: 21].

### **Mimetismo**

Weisz une dos de sus conceptos, el “mimetismo psíquico” Weisz [1977] y la “inteligencia biológica” Weisz [1984 :26: 1], para fundamentar la relación entre el mimetismo y el juego. Para Bates, el mimetismo está dentro de la representación y los animales imitan a otras especies o simulan un patrón de advertencia para el cazador. Lo mismo sucede con el actor Weisz [1986b :183: 22-23].

Según Weisz, existe una inteligencia biológica que organiza la información, no sólo de manera cognitiva sino orgánica, a nivel celular. Ante el objeto externo, la inteligencia biológica mimetiza una copia del original, un objeto mental dibujado en las neuronas. Este simulacro “como copia del modelo y agente de cambios internos” se parece al concepto de fijación de Ehrlich: “el cuerpo debe fijarse para reaccionar”. Es necesario un neurotransmisor, que ayuda a transmitir una señal nerviosa para que las neuronas entren en actividad. Las moléculas son el receptor que reconoce al neurotransmisor o la hormona. Según Fischer, la célula despliega una configuración geométrica complementaria al objeto percibido, a través de una sustancia químicamente activa. El objeto es

como una llave que se introduce en la cerradura. De forma parecida, “el hombre presenta una configuración representacional que se abre con la llave simbólica o mítica del juego sacro” Weisz [1986b :183: 23-24].

El mimetismo humano va desde simular el aspecto y la conducta animal hasta el de las personalidades de la alta jerarquía, tanto en una sociedad aborígen como actual. En este abanico se incluye la representación teatral con sus múltiples manifestaciones. También hay un mimetismo psíquico que imita un conducta encubierta. Aquí surgen los modelos, los patrones de advertencia en la conducta del sometimiento. La conducta se enmascara con una personalidad simulada, copiada de un modelo de dominación o sometimiento. Una personalidad de alta jerarquía puede provocar un clima que aumente su influencia y dominio; puede definir a los demás para asegurar su posición. Cuando el dominador llega a un alto rango obtiene privilegios o espera tenerlos. Sus personas son exageradas y despersonalizan a los subordinados, quienes se convierten en objeto y dejan de existir Weisz [1986b :183: 24].

El señor feudal viste su palacio con “patrones de advertencia” y además redonda con sus títulos para evidenciar su estatus. Se vuelve inflexible, calculador, medidor de las reacciones humanas, características psíquicas dentro del escenario de la intriga, entre otros. Surge un modelo de dominación conformado por una conducta, una vestimenta y una escenografía. El juego del estatus está presente en casi todas las relaciones humanas. Los ejemplos se ven en el hogar y en lo social, en el vendedor y el comprador, en el médico y el paciente. La actividad representacional calcula muy bien ciertos resultados y consecuencias, ahí donde están las funciones miméticas. Así se producen diversas manifestaciones culturales que fijan el material ritual tomando el modelo animal Weisz [1986b :183: 25-26].

Un ejemplo de cómo el ser humano adapta el modelo animal está en el relato mítico que cuenta el modo en que el Rey Licaón sacrificó a uno de sus hijos y provocó la ira de Zeus, quien envía un diluvio destructor. Ahí, en Esparta, el neófito de las prácticas de lincantropía utilizaba técnicas de entrenamiento psicofísico; debía adaptarse al bosque hostil, cometer actos depredatorios y finalmente devorar la carne de un infante para convertirse en lobo. Este tipo de fenómenos miméticos rodean el nacimiento de la representación. En muchos cultos del desmembramiento, el intérprete es poseído y come carne humana. Encarna el animal como el cazador de la religión antigua, que imita a su presa. También sucede lo mismo con el chamán que se cubre con la piel de un animal totémico. Una conducta humana se transforma en un animal gracias al mimetismo psíquico. El acto que se representa en el hábitat del modelo forma parte del entrenamiento mágico-religioso Weisz [1986b :183: 26-27].

La teoría de la representación, principal preocupación de este libro, se relaciona con el juego. El juego y el rito nacen simultáneamente y son regulados por una constelación de signos. El hombre enfrenta al “Gran Animal”, al incorporar a su conocimiento las fuerzas naturales internas y externas que lo afectan, bajo la forma de dioses constructivos o destructivos. En ese instante aparece la mimesis y el rito. El mimetismo verdadero implica una modificación biológica. Weisz entiende el mimetismo como una combinación de la apariencia y la semejanza, el despliegue o anuncio que realiza un animal con diferentes fines Weisz [1986b :183: 27].

El mimetismo o disfraz modifica su fisionomía frente al grupo. La fuerza natural se convierte en algo tangible y concreto que puede comer y deleitarse con la música y la danza. Las formas, los sonidos y el espacio son acentuados en los ritos, cantos y manifestaciones visuales de los dioses. La música envuelve, los aromas invaden el olfato, el danzante cubre el espacio y lo satura con un significado sacro; los edificios impresionan a los humanos y a sus dioses. Todo esto es “la magnificación de la conducta sagrada o la extensión visible que se percibe del cuerpo humano en su hábitat”. El intérprete pinta su cuerpo con pigmentos insólitos quizá para llamar la atención de los dioses y otros seres humanos. Utiliza patrones de advertencia para apaciguar a los dioses. El mimetismo puede abarcar todos los sentidos Weisz [1986b :183: 28-29].

López Austin dice que quizá el Dios al ver al ser humano, que lo toma como modelo y mimetiza su apariencia y deseo en su propio cuerpo, introducía su fuerza al identificarse con la imagen. Weisz añade que el mimetismo psíquico permite al intérprete ser poseído, capturar una energía ajena a su cuerpo sin ser tan volátil o destructivo. Los tipos de representación van de los grandes monumentos, que sirven como cámara resonante que amplifica el mensaje, hasta las miniaturas, que establecen un contacto más íntimo con los dioses. Se plantea como hipótesis la necesidad del juego como extensión de dicha cámara o como juguete miniatura. En todo mimetismo se presentan rasgos perceptuales complejos Weisz [1986b :183: 29-30].

López Austin nos muestra la característica cíclica en los dioses mesoamericanos. Mediante sacrificados que representaban a los dioses, se mantenía el orden cósmico. En las fiestas *Xocotl Huetzi* se hacía descender al Dios muerto bajo la apariencia de una masa de bledos y los participantes se lo comían. A través de esta teofagia, el participante le da vida al Dios y participa del drama de la deidad; al Dios del fuego se le debe dar de beber pulque cuando se le arroja a las llamas o cuando se derrama un poco a la orilla del hogar. El participante imita a los Dioses y se entrega en un acto de comunión orgánica; su cuerpo se prepara a sentir la presencia del Dios; el modelo divino se activa en el escenario sensorial del cuerpo Weisz [1986b :183: 30-31].

Caillois dice que se requiere un elemento ilusorio para “entrar en el juego”. El sujeto juega a suponer que sea alguien diferente a sí mismo, a hacérselo creer y hacerlo creer a otros. Los insectos realizan cambios fisiológicos que afectan su pigmentación. El ser humano, a través del disfraz o la máscara, modifica su aspecto, se abre a una nueva experiencia y provoca una reacción en los observadores. El juego sacro propicia el abandono de un cuerpo cotidiano y su cambio por uno deseado. Según Caillois, algunos juegos provocan una sensación de vértigo para experimentar un pánico voluptuoso. El cuerpo entonces se lanza fuera del determinismo gravitacional de su realidad como lo hacen los voladores mexicanos o los derviches Weisz [1986b :183: 31-32].

Los derviches alteran su percepción por medio de giros al ritmo de un tambor y, los que son “aulladores”, también de su canto. Los voladores se visten de pájaro y representan a muertos divinizados, durante una ceremonia dedicada al sol poniente. Según Pean, al jefe de la danza lo llaman *Klohal*; se viste con una túnica roja y azul, asciende por un poste de madera y se sienta en la parte más alta; mira al este, invoca a los dioses, imita el sonido del águila, se pone de pie y mira a los cuatro puntos cardinales; ofrece una calabaza cubierta por una tela blanca, bebe aguardiente y lo escupe hacia los cuatro puntos cardinales; se coloca su penacho de plumas rojas y danza agitando las alas para cada punto. Su vestuario hace recordar a *Huitzilopochtli*, quien se transforma de colibrí en águila Weisz [1986b :183: 32-33]. El mes decimoquinto es águila, cuando los dioses se arrojaron al fuego. Frente al edificio XVI del templo mayor de Tenochtitlan había un árbol *Xocotl*. Esta técnica mimética de movimiento sirve para producir vértigo. Las máscaras y el disfraz colocan al cuerpo en situación de representación. De acuerdo con León-Portilla, para el pensamiento náhuatl, el principio dual, un rostro masculino que actúa y otro femenino que concibe, es el motor de cualquier acción. La máscara del volador se relaciona con esta dualidad. El dualismo también se da cuando Cordry afirma que la máscara remueve temporalmente la identidad y el alma cotidianas. El cazador imitaba la imagen de su presa a través del disfraz Weisz [1986b :183: 33-34].

Las flores *diplocyanthus* poseen una técnica de cacería de simulación, engañan a las moscas que quieren poner sus huevos en la carroña y las atrapan al despedir un olor a sangre coagulada. Cordry considera a la máscara un agente de transformación místico, que convierte al portador en otra persona o en algo diferente, generalmente con una posición más alta. Según Sahagún, los enfermos de la piel o de los ojos vestían la piel de Nuestro Señor Desollado, *Xipe Totec*, en la fiesta *tlacaxipealiztli*, que significa desollamiento de hombres. Parece que se mimetiza la piel del Dios y se relaciona con la posesión. López Austin señala que el sacrificado debía parecerse al Dios Weisz [1986b :183:34-35].

Hay un vínculo profundo entre la identidad y la posesión. Para lograr dicha posesión, se pretende atraer al modelo. A fin de sentirse encarnado, el pensamiento analógico realiza una copia de los atributos divinos, con tal intensidad que llega a la esencia del Dios percibido. La posesión implica condicionar el cuerpo para recibir la presencia de un ser que no se conoce, pero sí se experimenta. Tanto el oficiante enmascarado como el que se viste con la piel del sacrificado buscan una posesión. Un agente mimético nutre al disfrazado y este al dios que representa. Si se plantea que el disfraz es el segundo cuerpo, o la esencia misma del Dios, todos los actos del intérprete son significantes en el proceso del endiosamiento. Un sistema de metaseñales separa al cuerpo de lo cotidiano por medio de un cambio en su fisionomía y de un mimetismo psíquico que facilita su posesión. El juego sagrado reúne todos estos elementos. Hay un rompimiento doble, primero con los límites de una realidad y otro que se da mediante el sacrificio humano. Cuando se rompen los límites del cuerpo, se permite la entrada de un ser extraño. El juego y el culto chamánico hieren al cuerpo. Quizá la caza, la competencia y el azar sean fuentes que lo generan. El juego intenta ordenar la amenaza y ritualizar las reglas Weisz [1986b :183: 35-36].

Wynne-Edwards piensa que en animales superiores se sustituye la competencia por los alimentos por la del territorio y ésta última por la competencia convencional. Esta separación del espacio coincide con la lucha territorial de los dioses. Al sustituir territorio por alimento, el ser humano suspende las hostilidades y se protege de los dioses con un sistema de ofrendas. La competencia por el territorio puede aplicarse como metáfora en el juego de pelota o el *patolli*. Dentro de esta separación se limita el espacio sacro del juego. Al romper con la realidad, se produce una actitud propiciatoria de los Dioses invocados. Es tan fuerte la violencia humana que una fusión con los Dioses no parece tan fantástica. El juguete territorializa un mundo y excluye otro. El niño que se explora frente al juguete comete la violencia de separarse e independizarse Weisz [1986b :183: 36-37].

El espacio del juego sacro y sus juguetes son ubicuos. Los participantes exploran, transforman y absorben un espacio arquetípico, y es ahí donde se dan estas relaciones complejas. La territorialización que se da con el mimetismo psíquico sucede en el cuerpo y en la psiqué de cada persona. El poseo explora y procesa sus fuerzas internas; se abre a una exploración representacional con su ambiente interno y externo. La naturaleza juega un papel importante en el juego y en el rito. Una localidad subjetiva o espacio arquetípico es un lugar antiguo con el que sucede una interacción compleja. El animal acudía a lugares aislados o alejados, verdaderos

santuarios donde se alimentaba o reproducía. El equivalente humano es un espacio sagrado. Los insectos usan las plantas para reproducirse y consumen su polen. La evolución ha permitido que la planta haya aprendido a llamar al insecto a través del perfume de la flor Weisz [1986b :183: 37-38].

El mecanismo de adaptación es a la vez una técnica de transformación y mimesis. La relación simbiótica es el eje de estos fenómenos. La relación entre la planta y el animal, que sucede en un lugar, señala el espacio como algo particularmente inconfundible. La planta *Gilia Escarlata*, *Ipomopsis aggregata*, cambia sus colores oscuros por claros cuando los chupamirtos migran. Los colores claros les gustan a la mariposa-esfinge. Ante las situaciones cambiantes, la planta rastrea la abundancia de polinizadores, se adapta y aumenta, así, su probabilidad de éxito reproductivo. Estas acciones, que circunscriben la localidad subjetiva, sirven como señalizaciones para que ocurran actividades notables de despliegue por parte de los animales. Es posible que la localidad subjetiva sea la base del espacio representacional Weisz [1986b :183: 38-39].

Espacio y tiempo están relacionados. La actividad ritual está vinculada a un rito o calendario biológico. Para el pensamiento mágico, la temperatura es algo esencial. Según López Austin, el *tonalli* es sinónimo de “hacer calor o sol”. El mito afirma que las fuerzas se manifestaban como luz-calor y se difundían sobre la tierra bañando a todos los seres. El ritmo de la temperatura ambiente puede modificar los ritmos biológicos. La luz inhibe los hábitos alimentarios de las especies nocturnas y la oscuridad, de las especies diurnas. El nagual o mago descansa durante el día y se exterioriza en la noche. Este reloj mágico debió haberse originado por el ritmo biológico. La coincidencia en el ritmo es evidente en el modelo biológico, dentro del ciclo del día y la noche; el reloj mágico quizá se creó por esta percepción rítmica Weisz [1986b :183: 39-40].

El mito del *tonalli* hace entrar en juego la polaridad cansancio-descanso. En el extremo negativo están lo caliente y el cansancio, mientras que el frío se relaciona con el descanso y la recreación. También nuestro cuerpo cambia de temperatura durante el día y durante la noche, siguiendo ciertos ritmos. Los autores deducen entonces la existencia de un mecanismo rítmico, ligado a una *inteligencia orgánica*, “que gobierna la estructura rítmica del pensamiento mágico”. El sol para los mesoamericanos se relaciona con el factor ambiental de la luz. La luz influye sobre lo que genera al ritmo circadiano. Caso dice que el calendario azteca representa al sol. *Huitzilopochtli* es la encarnación del sol; el cual, de acuerdo con el mito, lucha contra los dioses nocturnos y la luna. Es una deidad circadiana que ordena a su pueblo lo que debe ejecutar, según Caso. No se puede, entonces, separar la actividad biológica de la mítica, ni, por lo tanto, del pensamiento mágico. La configuración de la realidad percibida se dibuja sobre un sistema subjetivo que actúa sobre el organismo vivo Weisz [1986b :183: 40-41].

La teoría de la representación estudia fenómenos liminalmente cercanos al teatro. Se entiende el teatro como una manifestación occidental que surgió en Grecia. La tragedia y la comedia se remontan al festival ateniense de la ciudad de Dionisia en 534 a. C. Las investigaciones sobre la teoría de la representación estudian estructuras parecidas a las del teatro, pero reglamentadas por otros principios espaciales, temporales y narrativos. El juego posee una riqueza de elementos figurativos que se vuelven evidentes en el juguete. La unión con la teoría de la representación está en la estructura del juego. El *mimetismo psíquico* es un instrumento para la transformación interna. La antigüedad de los juegos hace pensar en un área indivisible del juego y la actividad sagrada. Las dos son arquetípicas y formadoras de la actividad humana. Hay dos fases reconocibles en la representación: una externa y otra profunda. Para realizar una transformación externa se adorna al cuerpo y se utilizan técnicas psicofísicas. El diseño espacial y la apariencia se modifican al pintar la piel o disfrazar el cuerpo. Cuando la personalidad cambia, se facilita un estado de posesión y se manifiesta una vitalidad interna que depende de la representación de lo perceptible Weisz [1986b :183: 42-43].

El poseso captura el modelo divino dentro del marco de una imagen subjetiva. Este proceso produce un cambio profundo en el actuante. Se traza un camino entre la subjetividad y el cuerpo, ambos dibujados en el producto final del ser humano poseído. En el centro del rito y del juego se encuentran ciclos, ritmos biológicos, movimientos y alteraciones de la conducta. La estructura general del juego se ve mejor si se muestran los procesos de separación: la delimitación del terreno corresponde, por un lado, a la transformación del participante; y, por el otro, el territorio se mete en pugna para desarrollar una actividad inclusiva. Otra transformación ocurre con la máscara y el disfraz, que cambian la apariencia del participante y lo exponen a una dualidad. Así se traslada la identidad cotidiana a una que habita un espacio ritual. Dicho desplazamiento altera su percepción para lograr una separación física y psíquica en los participantes. El arquitecto perceptor de este dominio acentúa las formas visuales y espaciales, que se revelan en la naturaleza arquitectónica erigida para los espacios sagrados. La necesidad de transformar es el eje del espacio lúdico o sacro. El hombre que se refugia en un terreno determinado puede aspirar a una libertad expresiva que le abre el camino para explorar su subjetividad Weisz [1986b :183: 42-43].

El modelo subjetivo hace posible una transformación en el cuerpo sensible, que es el centro del mimetismo. La astrofísica y la genética, por ejemplo, realizan simulacros y construyen modelos, donde se quiere generar un acontecimiento antes de llevarlo a cabo. El simulacro mítico mantiene características que han acompañado a nuestra especie durante milenios. El hombre modifica el material que lo rodea para simular parte de una realidad que desea reconstruir Weisz [1986b :183: 43].



### Estructuras representacionales

Los seres humanos estamos condicionados por nuestro comportamiento y subjetividad. El objeto de estudio se aprecia e interpreta de forma subjetiva, aunque el tiempo y el espacio sean algo concreto. Pensar el comportamiento representacional como una estructura basada en principios biológicos, nos permite observar sus constantes y variantes. Existe una paradoja dentro del elemento vivo. Cuando se percibe un elemento externo, se forma una cadena de elementos que comprende la comunicación entre una neurona y otra, las sustancias químicas, las representaciones del mundo externo y el propio cuerpo. Son unidades orgánicas abiertas y nunca piezas rígidas de una máquina. El estudio de la representación va más allá de un análisis objetivo de las mediciones y relaciones asociativas Weisz [1986b :183:44-45].

Es importante evitar el reduccionismo e incluir la creatividad, centro del movimiento vital. El ser es cambiante; un acercamiento subjetivo es coherente con esta dinámica orgánica. Los elementos activos y marginados de nuestra individualidad son tomados en cuenta, no para establecer leyes subjetivas o límites al mundo circundante. Tal visión se complementa con un acercamiento objetivo que penetra en la estructura del fenómeno comunicativo y ahí pulsa el comportamiento de la materia viva, evitando el determinismo de cerrar la estructura, por explicar un objeto invariable. El modelo representacional que se coloca para estudiar el rito y el juego permite explorar los procesos subjetivos y de qué manera se materializan. Se estudian las características representacionales que estructuran el mundo sagrado y se reconstruyen ambientes perceptibles. Se ofrece una danza, un fetiche, un ritual, un cántico a los dioses. Estos ambientes tienen una significación dentro de un espacio sagrado o terreno contextualizante; es decir, una realidad subjetiva en donde todo guarda un significado divino. La ilusión se convierte en realidad perceptible, captada generalmente por la vista, el tacto, el oído y el gusto, cuando los impactos transforman el cuerpo, la psiqué y el ambiente Weisz [1986b :183: 46].

En lo perceptible, mientras más sentidos se involucren mayor será la complejidad de la realidad subjetiva. El objetivo de esta reconstrucción perceptual es crear una relación entre el mundo subjetivo y el del organismo vivo. Las partes del sistema orgánico entran en contacto dinámico con las del sistema mítico. En los límites y en las reglas está la estructura del sistema mítico. Ambos elementos configuran un terreno psíquico, contexto interno del participante del rito o del juego. Hay también procesos flotantes que rompen la estructura y expresan creatividad y espontaneidad de los participantes. Entre lo subjetivo y objetivo existen varios grados de realidad. En el nivel cognoscitivo hay una extroversión hacia el objeto. En la introversión, se siente cómo la

omnipresencia del objeto afecta al sujeto. En otro nivel se contrasta un pensar y sentir con el material metaconsciente de la sensación y la intuición. En la realidad introvertida, una conducta estereotipada ordena la excesiva energía del objeto y protege al sujeto para que la realidad exterior se pueda adaptar a la complejidad del objeto. Subyace la estructura de los estímulos internos y externos. Hay dos dimensiones de la realidad, una que se define por factores externos y otra por factores que emergen del mundo interno del sujeto. La naturaleza vital del objeto es representado por sensaciones e intuiciones en el mundo interno Weisz [1986b :183: 46-47].

Los niveles de realidad no pueden clasificarse de manera absoluta, porque hay una retroalimentación de una fase a otra. En el terreno lúdico y sacro se tiende a la introversión. Se pone como ejemplo a un intérprete entrando progresivamente a un terreno subjetivo; es rodeado y ayudado por participantes, que, con menor subjetividad, le ayudan en su trayectoria y aventura con los elementos sobrenaturales que enfrenta. Una especie de espectadores pueden ver “el espectáculo” y reflexionar sobre las interacciones. El estudioso de la representación se encuentra afuera, tratando de ver algo que se desarrolla introspectivamente. El objetivo principal de las investigaciones representacionales es ver cuáles son los elementos que convergen en varios fenómenos. Los instrumentos analíticos que se usan, se basan en las técnicas de las actividades de representación. Los eventos populares, rituales, actividades dramáticas y lúdicas conforman el área que cubre este tipo de investigación; se incluye también la conducta animal, si ésta explica las transformaciones que se dan en la estructura representacional. Cuando se rompe el orden, hay una tensión, un conflicto y un juego libre. El ordenamiento dramático surge cuando se restablece el equilibrio Weisz [1986b :183: 47].

En el juego se controlan situaciones y se aprende; se forma un modelo que limita un terreno psíquico. El ser humano experimenta con las actividades del terreno lúdico, un entorno vigilado y seguro, antes de aventurarse al terreno cotidiano. Dentro del espacio del juego está el espacio sagrado, un lugar ideal para invocar las fuerzas sobrenaturales en un espacio contextualizado un círculo protector. Los componentes del evento de representación caben dentro de una estructura y forma. La estructura se la dan las fuerzas naturales o sobrenaturales; el rito y el mito dan forma a esas fuerzas. Estas formas o figuras aíslan la expansión ilimitada de las fuerzas y para ello se requiere un espacio sacro. Al detener el tiempo cotidiano se logra una percepción subjetiva. La estructura y la forma asoman en el manejo del tiempo mítico, en el lenguaje sacro y la dimensión lúdica. El plan maestro corresponde a una serie de elementos del juego sacro que es condicionado por un manejo del tiempo, del lenguaje y del espacio. Para estudiar los mitos, los ritos y los juegos es necesario tomar en cuenta el plan maestro que les brinda un terreno contextualizante. El plan maestro toma elementos de la conducta, del mito y del rito. El plan es evasivo; sin embargo, se manifiesta mejor en el mito. Quizá por eso, en el juego, el mito no sólo narra la competencia, sino

que habla de dioses contactados y de costumbres. En el juego y en el rito hay conductas formalizadas ordenadas por el plan maestro Weisz [1986b :183].

Turner dice que hay tres etapas en la estructura procesante: separación, margen o limen y reagregación. El participante se separa del mundo cotidiano y entra en el sacro; ingresa a una fase liminal al entrar en un terreno de cambio; por último, en la etapa de reagregación, el participante se incorpora a la comunidad teniendo la sensación de haber cambiado. Se requiere que el jugador trabaje internamente imponiéndole difíciles condiciones físicas y psíquicas; si el participante logra sobreponerse, obtendrá un conocimiento de las fuerzas que lo habitan. Cuando se separa del mundo cotidiano, se sensibiliza a la presencia de estructuras sobrenaturales. En la fase marginal, el participante aprende los límites de actividades externas e internas y en la última fase se promueve una actitud reflexiva para constatar el cambio. El juego es exploratorio y se remonta a los orígenes de nuestra especie. Al experimentar con el medio ambiente, se llega a niveles de combinación cada vez más sofisticados. El jugador que se implica en la actividad construye un mundo distinto al externo. El juego, al igual que el rito, tienen un tema, unos objetos y un espacio; por ello es difícil separar ambas actividades Weisz [1986b :183].

Las fotos de animales pequeños son más populares que las de los maduros, a los ojos de adultos humanos. Los bebés sonríen ante una figura humana esquematizada. Esta capacidad asociativa se vuelve más compleja y termina confiriendo a los dioses atributos animales y humanos. Si es cierto que nuestros juegos y ritos antiguos se basaron en una conducta biológica, también debe haber una similitud entre el plan maestro y las condiciones ambientales del individuo; las actividades exploratorias y las reglas biológicas. El comportamiento exploratorio del juego crea patrones perceptuales y conceptuales, así como herramientas, objetos sacros o juguetes usados por seres homínidos que pudieron aparecer, de forma simultánea, hace un millón de años. El instrumento sacro permite la adaptación y transformación del medio ambiente. La conducta exploratoria y la herramienta preparan el campo de las estructuras pensantes Weisz [1986b :183: 50].

Los vestigios quemados del hombre de Pekín nos hacen pensar en el fuego como un elemento arquetípico ritual, incrustado en el plan maestro de muchas culturas. El juego tiene factores asociativos y conductas estereotipadas. Los animales tienen patrones que regulan el movimiento y la actitud de ataque, apareamiento, etc. El sistema de movimientos o sonidos estereotipados indican un “como si fuera”, una subjetividad incipiente. En el otro extremo se desencadena el “hecho en sí” que denota actitudes fuera del juego. La posibilidad de un fenómeno amenazante hace que funcionen los factores adaptativos. Una conducta estereotipada codifica movimientos, sonidos y relaciones con un espacio no cotidiano. Las señales territoriales anuncian un espacio estereotipado.

El comportamiento estereotipado captura el material extraño y lo torna familiar. Se busca la ritmicidad mediante cantos y danzas que atenúen la interferencia. Se le otorga una dimensión temporal al objeto, una reducción rítmica que ayude a la absorción de los estímulos. El cuerpo conduce el estímulo a su propio ritmo. El movimiento y el sonido ordenan la interferencia. Cuando estos estímulos son capturados, se produce una reacción fisiológica. El canto, el baile y la música ordenan las emociones y sensaciones en un clima de comunicación que fluye entre el cuerpo del ejecutante y el medio ambiente. La armonía de tiempo, cuerpo y espacio coinciden con la pulsación interna y externa Weisz [1986b :18351-52].

Schecher cita a Reynolds cuando habla de una asamblea de chimpancés que construyen con tierra un tambor, dan saltos y gritan, como lo hacen otros grupos no familiarizados entre sí, pero que comparten una zona con abundancia de alimentos. Los chimpancés lo hacen como una conducta estereotipada ante la presencia de los otros, a fin de evitar una pelea violenta. El lugar donde sucede es distinto a otros por la relación que se establece entre los grupos. Tal vez esto sea una estructura proto-ritual similar a la de nuestra especie. Hay muchos lugares santos llenos de alimentos animales y vegetales Weisz [1986b :183: 50].

Los cambios atmosféricos y los grupos rivales constituyen una amenaza para el grupo. Este realiza un ritual que incorpora los elementos de conflicto, apacigua al grupo o reduce la amenaza natural. Aquí nace la conducta representacional. Lawick-Goodall narra el comportamiento de un grupo de chimpancés; ante la amenaza de una lluvia torrencial, un chimpancé se balancea rítmicamente y emite fuertes jadeos-rugientes, corre y da un giro en una rama. Dos machos lo persiguen; uno de ellos toma una rama, la agita en el aire y la arroja. En el lugar castigado por la lluvia, tal vez los restos de ramas y de corteza desgarrada son los únicos testimonios de una danza pluvial. Para la conducta lúdica y sacra, el patrón rítmico de danzas y cantos y el uso de instrumentos son básicos. Los circuitos del cerebro del chimpancé son más similares al del humano que cualquier otra especie. El ser humano usa el instrumento para transformar. Una piedra o madera atraviesan un terreno contextualizante y se transforman en objetos sagrados, cuyo significado va más allá de su utilidad práctica. Dentro del valor cultural que se le otorga se incluye el contexto. El rito, el juego y el plan maestro implican un sistema de señales y significados. Cuando el cuerpo, el espacio y el objeto salen de la esfera utilitaria, surge la representación. Esta actividad incluye distintos grados de subjetividad, que van de cómo un actor interpreta un personaje o un chamán se transforma en animal, hasta entrar en trance y abandonar la propia identidad humana. En el actor hay una estructura que recorre el texto, la interpretación y el montaje; el chamán entra y sale del mundo sobrenatural, apoyado en un texto mágico que delimita su trayectoria. Especialmente en los ritos

sacrificiales, hay alguien que se abandona y es penetrado por una fuerza sobrenatural Weisz [1986b :183: 54].

Weisz recuenta un relato de Bloy: la historia de un sujeto que visita a un ermitaño y le pide un objeto. El ermitaño es incapaz de mantener la imagen en su mente y regresa afuera con las manos vacías después de varios intentos. Hasta que le pide al visitante inoportuno que sea él mismo quien busque el objeto que quiere. Un proceso introspectivo no permite la retención de los objetos exteriores. El ermitaño ha pulido su atención y facultades retentivas de un entorno que está dentro de él. El visitante vive en el mundo donde no se cuestiona la materialidad de los objetos.

El ermitaño percibe la realidad bajo los parámetros de un mundo introspectivo que no coinciden con las leyes materiales de los objetos externos. Por ello, es importante acercarse a realidades subjetivas y cognitivas de introspección en el juego y el rito, con mucho cuidado. El objeto cotidiano se da a sí mismo su propio significado. El objeto teatral recibe una significación escénica otorgada por una constelación de signos visuales, auditivos y emocionales, otorgados por el personaje, el técnico de efectos y otros. Pero esta subjetividad es superficial Weisz [1986b :183: 55].

Los factores externos son atenuados en el objeto lúdico o juguete; su vitalidad se vuelve más profunda, por el valor subjetivo y la implicación de la imaginación y del cuerpo entre jugador y juguete. El objeto ritual está lleno de señales para el oficiante, visuales, auditivas o perceptivas, que conforman un conjunto de significados para los participantes. La introspección es cada vez más profunda. Los objetos sacros, danzas y cantos rítmicos buscan una intensidad que impresione a sus participantes. Se introduce al “espectador” en un espectáculo interno que relaja sus defensas conscientes para abrirse a experiencias subjetivas más profundas. El oficiante es quien conduce la actividad y realiza ciertas acciones, no para ser vistas, sino para ser percibidas en el espacio interno de cada participante. Una representación que altera la realidad interna es diferente de la teatral. Los mensajes teatrales operan en el espectador, pero los niveles de trance y posesión sólo se dan cuando hay una implicación corporal y psíquica que margina la realidad exterior y la suple por un espectáculo interno. Cada representación altera la realidad de forma distinta. En el teatro, el cambio es más superficial; luego le sigue el juego y por último está la posesión como el nivel más profundo. Estas diferencias deben mantenerse claras; de lo contrario, se confundirán las estructuras. En la fase más profunda de la introspección se sale de la representación y se obtiene la experiencia del ser. El budismo y otras disciplinas son algunos ejemplos de esta profunda expansión que elimina las divisiones entre lo que está adentro y lo que está afuera Weisz [1986b :183: 56-57].

### Tiempo biológico, tiempo mítico

El estudio de Weisz tropieza con diversas dificultades al tratar de la percepción, debido a varios factores: el diseño experimental nos limita a las experiencias del laboratorio, a su extrema polivalencia, y a las referencias cruzadas. Weisz se basa en datos informativos de investigaciones psicológicas y neurofisiológicas. El trabajo parte de la premisa de Aschoff. Al parecer, cualquier medición del tiempo y percepción temporal se relaciona con el reloj circadiano de 24 horas. Se visualiza una organización afuera y otra adentro. Dividimos internamente el entorno en unidades temporales y esta capacidad coincide con nuestra forma de percibir diferentes intervalos. La percepción espacial depende de si el objeto está en reposo o en movimiento Weisz [1986b :183: 58-59].

El entorno es una organización estructurada, cuyos estímulos son detectados por el organismo, por medio de órganos receptores especializados. La luz es determinante y puede ser un marcador. El día y la noche son el fenómeno más directo. La temporalidad también puede regirse por la presencia y luego ausencia de un objeto. Siempre está acompañada de un estímulo. La duración del sonido se percibe más larga que la visual. En el juicio de color intervienen diversos estímulos y coincide con la orientación lineal, la frecuencia espacial y la dirección del movimiento. El juicio de orientación lineal, espacial, de frecuencia y de la dirección de movimiento coinciden con el color. Según Jamleson y otros, el ser humano puede seleccionar un estímulo si comienza por un intervalo largo, seguido de uno corto, en la conducta alterada por estímulos auditivos complejos. Nuestra respuesta a factores temporales puede identificarse con la motivación que tiende a favorecer los valores más cortos y a discriminar los largos Weisz [1986b :183: 60].

De acuerdo con Michon y Jackson, es una ventaja cognoscitiva internalizar el entorno. Varias especies se auto organizan e internalizan el cambio en sí mismos. La memoria es un proceso cognoscitivo que tiende puentes entre espacios temporales, espacios entre una experiencia anterior y otra posterior. El tiempo en la estructura representacional produce una brecha que se separa de lo cotidiano y surgen el juego, el rito y el teatro. El intérprete conjunta los elementos del entorno. Esto resulta obvio en la organización del espacio, llena de signos, ahí donde se arreglan y ordenan las actividades y los objetos. Juguetes, disfraces, otros elementos del rito y del propio oficiante son agentes mediadores con el mundo exterior. El organismo se extiende y retracta a través de estos objetos transicionales. Cuando dichos objetos se introducen en lo extracotidiano, adquieren un atributo introspectivo que se combina con el entorno. Se produce una internalización del hábitat Weisz [1986b :183: 60].

Se usa el término representacional y no teatral para caracterizar al rito, ya que tiene diferencias de fondo. La representación teatral se diferencia por el poder del texto escrito. La escritura rige la conducta representacional del actor, el cual llena los espacios intertextuales con elementos de su vida cotidiana. A su vez, el director concierta el trabajo actoral, la música, la luz, etc., en una estructura modelada a través del discurso. La utilería y la escenografía construyen, junto al mundo exterior, un sentido significativo, pero derivan de la realidad presente en el texto dramático. El personaje oculta la idiosincrasia del actor. En cambio, en el juego y en el rito, hay un fenómeno de despersonalización. El intérprete percibe y construye una fuerza totémica, natural o sobrenatural. Un terreno psíquico es diseñado mediante un evento preparatorio. En el acto de la despersonalización puede haber una actitud defensiva que aleja a la persona de la zona de peligro y la sustituye por un modelo que simula al dios o al personaje lúdico. En la posesión, la persona se vacía de sí misma para que una fuerza ocupe ese espacio. El trance es un estado transitorio. El actor en cambio no vacía su persona; la utiliza como parte de un código que toma prestado del personaje. La actividad actoral es condensada y alimentada silenciosamente por un público y sus señales significantes adquieren volumen Weisz [1986b :183: 61-62].

El chamán envía señales a los participantes y a los dioses. El actuante porta un mensaje que la comunidad le da. El jugador sacro interactúa con los demás jugadores y con la reconstrucción de un juego mítico donde se funden sus movimientos y ofrendas. Ahí se gesta la memoria mítica, el proceso cognoscitivo que levanta un puente entre las actividades sacras y una temporalidad liminal. El tiempo se alarga ante una motivación y algunas veces se acorta, por ejemplo en la hipnosis. Si la atención aumenta, el tiempo se alarga. Lo mismo sucede con el tiempo liminal; el nivel de excitación no necesariamente es bajo pero la receptividad es alta. El canto tribal es curativo y se origina en lo sobrenatural, los sueños y las visiones. El tiempo es regido por un ritmo y por la cualidad curativa del canto que estimula el oído, el órgano receptor Weisz [1986b :183: 62].

El músico tiene un oído interno que le hace escuchar un sonido agudo en su imaginación. La percepción combina elementos visuales y auditivos y construye una imagen viva en el espacio interno del actuante y de los participantes. El ritual y el juego alteran las percepciones, especialmente cuando las actividades psicomotoras se incorporan. Lo mismo sucede en la terapia moderna. La calestenia, el conjunto de ejercicios que desarrollan la agilidad y la fuerza física, es un ritmo que se asimila no sólo por el registro del tiempo sino de la suavidad, flexibilidad y continuidad. La música y la danza reparadora proponen una emoción que restaura el estado psicosomático normal. En la pantomima, la sincronía y la coordinación están unidas a la consonancia musical y a la asociación óptima con los demás participantes. El paciente puede considerarse parte de la comunidad que a su vez intenta escapar de una psicopatología. Las danzas reparadoras son vigiladas por un coreógrafo, un músico terapeuta y un doctor, quienes elaboran un

programa detallado. En la danza ritual y reparadora, el movimiento y el sonido se combinan, equilibran y el individuo se relaciona con un organismo comunitario y el entorno. Se da una organización interna en cada participante Weisz [1986b :183: 63-64].

En un experimento con cardiacos, la fase más rápida del tambor acortó su ritmo respiratorio. El ritmo intrínseco se redujo porque no lograba seguir el marcapasos del ritmo extrínseco. Una estructura armónica entre el cuerpo y el estímulo rítmico determina el tipo de respiración que lleva a un equilibrio fisiológico. Algunas personas asocian sonidos a imágenes de colores o formas. Algunos estudios nos hacen pensar en que el espacio y el diseño de una danza están relacionados con el color, la orientación lineal, la frecuencia espacial y la dirección del movimiento. Este terreno gestáltico conforma señales cromáticas, auditivas y lineales en la realidad subjetiva del ejecutante. Ahí, en lo subjetivo, la orientación lineal y el uso del espacio responden a patrones rítmicos. El sonido forma una imagen y la mueve según el patrón rítmico del ejecutante. El individuo es poseído al ser arrebatado por un movimiento de distancias y tiempos flexibles. Se desprende de las circunstancias a las que lo limita su cuerpo. La realidad subjetiva se construye cuando su cuerpo anima la forma del color y la sustancia de la luz y conforma una imagen Weisz [1986b :183: 64-65].

En una situación no cotidiana, la poca variación de ruido y luz coincide con las motivaciones del organismo que los ubican en una temporalidad subjetiva. Por el contrario, si el ritmo circadiano se distorsiona con un ambiente de poco cambio o un nivel continuo de ruido, luz y actividad, se generará insomnio, problemas emocionales y de coordinación. El rito ordena la experiencia personal para evitar la distorsión. El acercamiento analítico es limitado por la polivalencia que resulta de la experiencia personal. En especies distintas a la nuestra también se da el fenómeno de brecha entre los parámetros objetivo-subjetivo. El *display* o despliegue de los animales es análogo al “como si fuera” de la representación Weisz [1986b :183: 65-66].

Las gaviotas simulan con sus patas y alas la construcción de un nido en el suelo. Este “como si fuera” sucede de manera más elaborada en el mundo sagrado de los seres humanos. Su conducta de despliegue ordena el movimiento y el espacio. El martinete macho, después de luchar, adquiere un lugar para anidar, al comienzo de la época de cría. Dos cuervos machos caminan uno frente a otro en una postura para impresionar al otro Weisz [1986b :183: 66].

Dos pájaros emiten un sonido, extienden las plumas de la cola, separan los codos de las alas, estiran las plumas de la cabeza. Después de este saludo, empujan al contrincante. Si uno cede al ser empujado, la lucha se cancela. El *display* retarda la agresividad, desgasta y desactiva un evento violento potencial. La simulación en el juego retarda la realidad para abrir un espacio subjetivo. El



espacio sacro sirve para trabajar con elementos violentos: elementos que ataquen la cosecha o la salud Weisz [1986b :183: 67].

Un pájaro australiano tiene la capacidad de cambiar a un tono azul, pintar de negro y decorar con azul la enramada para el apareamiento. Se coloca en ángulo recto respecto al sol ascendente. El pájaro se organiza temporalmente, transforma el espacio con pinceles, pinturas y emblemas cromáticos. Ha logrado mimetizar su color azul al entorno para atraer a su pareja. En el juego y en el rito también se sacraliza y modifica el espacio. Algunos gestos de los animales significarán sumisión o ataque. Entre el ataque y la huida puede haber factores intermedios que permitan la unidad del grupo adoptando posturas y despliegues que alerten al contrincante. Las señales de apaciguamiento y confianza realizan una pausa en el tiempo que puede desencadenar amistad y juego. Weisz propone el concepto de *terreno transicional* como prototipo de la brecha necesaria para la actividad ritual. Las posturas, los cantos y gritos consolidan progresivamente un lenguaje base para el ritual Weisz [1986b :183: 69].

Caso concibe el *juego de pelota* como una representación astral: la pelota es la luna, el sol o las estrellas. En el *juego del volador*, los danzantes-guacamayas, dedicado al sol, giran 12 vueltas cada uno; y al multiplicarse por cuatro componen el siglo indígena de 52 años. El juego *Patolli* también representa el tiempo mesoamericano mediante dados, frijoles y cañas. El eje de los tres son los mitos del sol en una medición del tiempo subjetivizada. Los cuatro puntos cardinales están presentes en el *juego de los voladores* y el *Patolli* y manifiestan un cambio temporal. El sol es sacralizado. Su mito y calendario ordenan el terreno transicional. El sol determina su ubicación. Las actividades que se realizan en tales eventos requieren del fenómeno de la brecha. El espacio se modifica. Se traza en el espacio una H para el juego de pelota, una espiral para los voladores y una cruz para el *patolli*, que lo convierte en un rincón lúdico. Los objetos son puentes entre el entorno real y el simbólico. La pelota, el disfraz y la presencia de *Macuilxochitl* adquieren un valor significativo. El sol estructura el ritmo del plan maestro porque parte del juego cósmico. Las señales cósmicas que se representan en la subjetividad de cada individuo se imprimen en el espacio. El espacio viste al tiempo y luego lo deifica. Las señales físicas del mundo externo se convierten en impulsos nerviosos neurológicos gracias a los receptores sensoriales. Si hay un cambio en la percepción del mundo, se traduce en impulsos nerviosos. El reloj mítico-ritual es el conjunto de eventos externos que producen señales y son captados por los sentidos y producen una actividad rítmica en el cuerpo. El reloj biológico tiene un marcapasos interno que lleva el ritmo corporal. Hay una forma particular de percibir el entorno y un ordenamiento armónico de los eventos Weisz [1986b :183: 71].

## Los juegos prehispánicos

### *El juego de pelota*

El *juego de pelota* tiene una estructura subjetiva. De manera hipotética se afirma que dicha estructura está presente en el texto del *Popol Vuh*. Se comparan las culturas mayas, y demás culturas mesoamericanas. El mapa mitológico está ocupado por deidades relacionadas con los astros y las fuerzas naturales. El eje principal del juego se encuentra en el combate entre el día y la noche. Los símbolos y los atributos de los dioses mueven el cosmos y cambian el destino de los héroes en un espacio mítico codificado. El plan maestro dicta al jugador que debe entrenarse internamente, conocer sus limitaciones y tensiones en su propia realidad subjetiva. Los dioses experimentan una y otra vez hasta que logran aprender cómo crear al ser humano. Los gemelos deben habitar una realidad subjetiva que sus antecesores han explorado ya. El texto sagrado es ejemplo de un plan maestro que marca reglas políticas y sagradas: los cuatro puntos cardinales, el firmamento, el día y la noche. El campo del juego de pelota está dividido entre el cielo diurno y nocturno. La palabra es el principio de orden y creación. Los sacerdotes consagran la cancha y son los dioses quienes la habitan. *Gucumatz* purifica a través de los baños de vapor. El cuerpo del dios debe sacralizarse porque en él se montará el drama divino de la creación. Los dioses experimentan sus propias imperfecciones al crear dos tipos de hombres defectuosos. Se crean dioses falsos, arrogantes, que son sacrificados. Se debe trascender la muerte metafórica si se requiere obtener conocimiento. Los 400 muchachos son representados en un *juego de pelota* en Chichén Itzá. El espacio se corporiza, puesto que a *Cabracan* se le entierra como embrión en el sitio donde nacerá el Sol. En el *juego de pelota* se debe ir al submundo. Los jugadores deberán ceder a una transformación astral: convertirse en el Sol y la Luna. La lucha produce temblores y ruidos. Los hermanos que se convierten en monos están asociados al ideograma mono del calendario. Deben descender y cambiar su naturaleza. El libro, el calendario y el juego de pelota transforman a los participantes. Es mayor el éxito si la pelota cruza el aro o se guarda dentro de la casa. Con esto la sangre no entra en el submundo. La pelota de hule equivale a la sangre. Se asocia al símbolo del sol que atraviesa el centro como una flecha. El signo *olin* es círculo central, lugar de cráneos y conducto al submundo. El signo *Caban* del calendario maya significa de “arriba hacia abajo”. Los señores del submundo desean los instrumentos del *juego de pelota*. El tecolote presagia la muerte y es usado en ritos propiciatorios para significar la victoria. El río que corre entre barrancos camino a *Xibalbá* es similar a las dos paredes del *juego de pelota* que lo resguardan. Según la tradición náhuatl, el nacimiento de *Huitzilopochtli* se da en la Montaña de Serpientes, que tiene un agujero negro llamado *itzompan*, lugar de cráneos, en el cual se vierte agua y el campo del juego se convierte en

un espacio lacustre. En el código *Bodley*, aparece debajo del lugar de cráneos, un río que atraviesa el campo de juego; los héroes deben atravesar el río lleno de jícaras espinosas. El sur, “lugar de espinas”, o Tezcatlipoca rojo, “el guerrero en el país de las espinas”, era el símbolo de los penitentes y del sacrificio. Tezcatlipoca negro es el guerrero en el país de las espinas. Los héroes se detienen frente a cuatro caminos que representan los cuatro puntos cardinales: rojo, negro, blanco y amarillo. El blanco significa crepúsculo. En el código borbónico, el campo de juego es rojo y amarillo. Los héroes escogen el camino negro. En el *Chilam Balam*, la ceiba negra es el oeste, donde justo se encuentra *Xibalbá*. Es un viaje a la muerte. Se invita a los viajeros que se sienten sobre tronos candentes, quemados como los reyes y representantes del sol. Este asiento parece ser el lugar de los sacrificios; por eso *Hunakpu* es decapitado y colocada la cabeza en un árbol. La pelota guarda una relación con la cabeza, el cráneo, el semen, la saliva y la savia y la sangre. Los héroes llevan los sobrenombres de Sol y Luna. *Xquic* escapa del inframundo para ocupar el mundo luminoso. Debe probar su identidad; recoge los pelos rojos de la mazorca. Para los nahuas, *Xochipilli*, el que canta de noche en el juego de pelota, es el dios rojo del maíz. El ayuno de los descendientes de los héroes es un ritual que los entrena para el campo de juego. Sus hermanastros se convierten en monos. *Xaman* es el lugar del norte para aztecas y mayas; la cabeza de mono, para los mayas Weisz [1986b :183: 72-79].

El trabajo de los dioses es interno, quizá comparado a la angustia que produce enfrentar la profundidad del caos. Las figuras de los dioses y los eventos de representación impiden una hemorragia de esa angustia. El ícono y el culto son un envase donde se deposita aquello que no puede ser trabajado en el plano cotidiano. El tesoro está en lo más profundo de la persona. El plan maestro sugiere experimentar con la subjetividad para llegar a él. Al trascender la propia oscuridad se puede disfrutar de un mundo luminoso y un nuevo conocimiento Weisz [1986b :183: 79-80].

Los gemelos nacieron en la noche y es en la noche que los jugadores transportan la pelota dentro de una vasija. Los instrumentos se cuelgan de un palo, se invoca y se ofrecen los alimentos antes de amanecer. El jugador las come y luego juega. Invocan a los hermanos mono para que dancen. Es probable que hubiera una danza sacra en el centro de la cancha. *Xochipilli* adopta la forma de un mono. La pelota se vincula al maíz. Se adorna con una pluma de quetzal que simboliza la vegetación. El ratón asociado al maíz les revela su pasado y futuro. Son jugadores y sacerdotes. Los jugadores limpian la cancha como se limpia la milpa. Ahí jugaron sus antecesores y son escuchados por los señores de *Xibalbá*. La historia es cíclica como el movimiento de los astros. Realizan una comunión ritual. Las transformaciones de los animales mensajeros se asocian a las del nahual, desde los terrenales hasta los que vuelan. El hule era utilizado para curar, así los gemelos usan un poco del hule de la pelota para curar al gavilán que ellos mismos han herido. Antes de partir los jugadores siembran en el centro de la casa unas cañas, porque justo en el centro es donde se inicia el

descenso. Sobreviven gracias a sus cerbatanas, instrumentos mágicos. La identidad de los señores del inframundo es de muerte o sacrificio. *Quic* significa sangre. La casa oscura destaca por ser contraria a lo luminoso. Las plumas de la guacamaya que ponen en las rajadas de ocote, están asociadas al sol. El campo del Juego de Pelota según Sahagún también es Casa de la Noche. El sol descansa ahí. Los señores de *Xibalbá* son vencidos en el juego porque han usado la pelota de los gemelos. La pelota guarda un significado luminoso. En la casa de las navajas los gemelos hablan con ellas. La Casa del Frío se asocia al dios del Cuchillo, la noche y el norte. *Hunahpu* es decapitado por el murciélago de la muerte y su cabeza es puesta en el juego de pelota. El drama cósmico se repite. La tortuga, asociada a la fertilidad, forma la cabeza de *Hunahpu*. *Xbalanque* recibe la ayuda del conejo, que representa al borracho, y al perro deformado, asociado a la luna y a Venus, para vencer. Los gemelos representan al Sol y a Venus. La luna puede asociarse a la imagen del conejo o del cuchillo de pedernal. La tierra se llama Uno Conejo y alude al ciclo de los 52 años. Lo mismo sucede con el juego de los Voladores y el *Patolli*. Así como se intercambia la cabeza del gemelo con la tortuga, ésta se intercambia por la constelación Géminis. Quizá los *Bacabes*, que aparecen en las fiestas de año nuevo, portan un tocado similar al del conejo y caparazones de tortuga, guardan los puntos cardinales. En el calendario solar aparece el murciélago. El trueno se asocia al instrumento musical del caparazón de la tortuga. También se tocan los cráneos. Los gemelos son naguales que sobreviven al fuego, se transforman en peces y luego en hombres. Los brujos del agua, se representan como ancianos, magos, viejos, fundadores de los linajes. En la cuarta parte del *Popol Vuh*, los dioses nahuales protegen a los seres humanos Weisz [1986b :183: 80-85].

Los gemelos danzan la lechuza (animal nahual asociado a la muerte), la comadreja (jaguar), armadillo (asociado al dios de la muerte y asiento de un habitante temido del inframundo), ciempiés (asociado al inframundo y consagrado al espíritu del Volcán) y el *chitic*. En el espectáculo chamánico hay un desmembramiento corporal, lanzan a los señores entre el vértigo y el éxtasis y los sacrifican. El perro que encarna al rayo y al fuego es sacrificado. *Xolotl* es un dios del Juego de Pelota con cabeza de perro. Quetzalcóatl es acompañado al inframundo por un perro. El lenguaje mitológico busca señalar el centro con los símbolos del fuego. Se incendia la casa de *Hun Came*, la abuela enciende el fuego, quema copal ante las cañas. Este centro une al inframundo con la tierra. Los gemelos al final suben al cielo y se convierten en el Sol y en la Luna. Con esto se habita el último plano del *Juego de Pelota* Weisz [1986b :183: 85-86].

En el *Popol Vuh* encontramos un entrenamiento chamánico que consiste en descender al inframundo, ser desmembrado, realizar actos de magia que revelan una vida secreta unida a la cosmogonía y al chamán. Si el ser humano repite lo que hicieron los héroes astrales, obtiene poderes cósmicos. La narración mítica o el plan maestro colocan al chamán en un proceso cósmico.

Los astros existen gracias a la magia y cada héroe que los encarna tiene su poder. Las sustancias alucinógenas están presentes en el chamanismo. Los gemelos fuman tabaco, pues se cree que protege del submundo. La experiencia visionaria está ligada al complejo reptil-felino-pájaro. Gucumatz/Kukulcán/Quetzalcóatl es la serpiente emplumada y tiene la capacidad de transformarse en serpiente, en águila y en tigre. *Xibalbakox*, es el hongo del submundo vehículo para ver el mundo de los muertos. En la tumba maya *Kaminal juyu*, se encuentran nueve figurillas en forma de hongos que representan a los Señores de *Xibalba*. El submundo se experimenta corporalmente en una dimensión subjetiva. El hongo *Cakuja ikox* puede asociarse al dios del relámpago y al personaje mítico que aparece en la formación del mundo. El *Corazón del cielo* está formado por tres rayos, el de la pierna, el pequeño y el verde. El *juego de Pelota* es escenario de un espectáculo visionario lleno de instrucciones sagradas contenidas en el plan maestro Weisz [1986b :183: 86-88].

El juego de pelota en el *Popol Vuh* tiene tres niveles yuxtapuestos: el cielo, la tierra y en inframundo. La creación de animales y hombres pertenece a la tierra; la lucha entre lo luminoso y lo oscuro, pertenece al submundo; el juego de los gemelos, sus funciones y significado se relacionan a la bóveda celeste. La inmolación de los héroes en el inframundo representa la aurora. La salida del sol vincula el dominio oscuro con el celeste. El ducto del centro del Juego de Pelota comunica a los tres niveles. El ojo en el centro del *olin* y el agujero del *tlachtli* significan el movimiento de cuerpos celestes y la unión de arriba y abajo. La pelota de hule o Sol y las estrellas aparecen bañadas de sangre en el código Borgia. *Temoanchan* es la casa del descenso, del nacimiento, el *Tezcatlipoca* que vence a la muerte y es representado por un árbol rajado. Este es el *axis mundi* en el centro del *juego* que llega hasta el lugar de cráneos. La cabeza solar de *Hun Hunahpu* es colgada de la copa de un árbol Weisz [1986b :183: 88-89].

Se verá a continuación cómo sirven los símbolos en el campo de juego, la polaridad frío-calor y los valores cromáticos relacionados a estados anímicos. El juego y el rito cambian no sólo el aspecto sino la fisiología. El juego sacro se origina en el cuerpo. Para la representación son necesarias la empatía y la subjetividad. De acuerdo con algunos estudios neurofisiológicos, se cree que un cambio en la musculatura facial modifica la temperatura cerebral, y ésta, los estados anímicos. La hiperemia está relacionada con afectos positivos; la anemia, a los negativos. Las religiones transmiten sus enseñanzas sagradas a través de la creación de atmósferas para producir ciertos estados emocionales, por ejemplo una red simbólica puede ser sombría y depresiva, y otra, luminosa y cálida, que genera una actitud festiva. Tal vez se convirtió en un patrón gestáltico capaz de modificar al intelecto y al cuerpo Weisz [1986b :183: 89-92].

El hombre observa los cambios de luz en la naturaleza y aplica lo aprendido en un lenguaje simbólico. Cuando el hule se procesa pasa por tres colores: blanco, rojo y negro. Estos colores están

presentes en los códices mesoamericanos. El juego de pelota descansa sobre la arena blanca, según los toltecas. La pelota de hule es negra y roja, el águila aparece sobre el campo rojo y el jaguar en la zona oscura del juego. El venado rojo se asocia al sol. Se identifican el murciélago y la lluvia con la oscuridad; la serpiente roja, con la sangre. *Coatl*, *Kukulcán* y *Gucumatz* se identifican con los gemelos. El mono es asociado al sol y también a la muerte. El perro con la muerte, el venado y la guacamaya con el sur y el medio día. El reloj mágico asocia el verano a la lluvia y el invierno a la sequía. Los cambios de luz y temperatura son agentes de fenómenos emocionales. La vitalidad es acompañada de imágenes eufóricas y brillantes, la muerte, lo opuesto. La representación genera la empatía para crear un clima emocional. Si además se usan sustancias psicoactivas se tejen imágenes subjetivas entre la biología del cerebro y la constelación de señales. Es necesario explorar la subjetividad corporal guiada por un plan cosmogónico. La tierra dividida en cuatro colores por una cruz se parece al campo de juego que tiene el mismo diseño. El norte es negro, blanco el oeste, azul el sur y rojo el este; el verde es el ombligo del mundo. En el juego de pelota aparece una calavera y debajo un disco verde. El azul es agua y vida, rojo, sangre y sacrificio. El árbol es la escalera por donde bajan y suben los dioses. *Huitzilopochtli*, *Xochipilli* y *Macuixochitl* son dioses solares, *Xólotl* y *Quetzalcoatl* son nocturnos. La pugna ubica a los dioses en diferentes lugares del juego de pelota. *Xolotl* danza con una sonaja en la mano, como lo hace *Quetzalcoatl*, encabeza el baile de cinco danzantes acompañado por un *huehueltl* junto al juego de pelota. Ambos instrumentos conectan con el mundo sobrenatural. El cuerpo está conectado al alimento, pues está hecho de maíz, y al cosmos; el juego de pelota también tiene ombligo, es la casa del fuego en la tierra que se comunica con el cielo y el inframundo. *Tonacatecuhtli* viste con la piel de cocodrilo su ombligo es rojo y está cuberito con disfraz tectónico de cocodrilo asociado a el agua y a la abundancia. Pozo, agua y ombligo es una constelación simbólica interrelacionada. Pensar es hacer algo vivir en el interior a través de la introspección. La decapitación es parte del plan maestro del juego de pelota debido a que en la cabeza circulan sustancias anímicas. En el *Popol Vuh* la cabeza es el sol. El *tonalli* está en la cabeza y significa día. El sol es el depositario de la energía *tona* y la sangre su alimento. Mayas y mexicas tienen como límite de su cosmovisión cuatro árboles. Cada árbol tiene dos vías. La fría es cuerda de agua, chorro nocturno o puntas agudas y la caliente, cuerda florida, flores o chorro de sangre. La temperatura se representa mediante el color. Hay una relación entre el árbol y el cuerpo. El tronco y las ramas son las manos, la copa es la cabellera, la corteza, la piel y la madera, la carne. Y el mito dice que el árbol tiene ascendentes humanos. Los glúteos, las dos caras posteriores son usadas para pegarle a la pelota. Los hombres se voltearon de cabeza y se convirtieron en monos. Es evidente la asociación que se hace de los monos, glúteos, árboles en el *Popol Vuh*. De esta forma el cuerpo es convertido como intermediario de una naturaleza oculta. En el *Popol Vuh* hay un espectáculo sensorial corporal donde sus partes son imitadas. Los dioses del hule son hechos de incienso pintados con hule y quemados al fuego así como en vez del corazón de *Xquic* es savia que se

transforma en corazón y produce una dulce fragancia. Hule, incienso y sangre forman otra constelación significativa. El dios de la lluvia está asociado al hule y al pulque en los códices. Las plantas de maguey y el pulque sugieren el cielo estrellado. La diosa del Pulque tiene 400 senos para alimentar a los muchachos, las estrellas. En una inscripción se puede observar cómo un jugador de pelota derrama semen sobre el maguey. Con la pelota se invoca a las montañas, el agua, los árboles, el Sol, la Luna y las estrellas. En Cholula se ofrecía al volcán, incienso, hule, alimentos y juguetes. Eran temidas y representadas con masa de maíz para curar. En el *Popol Vuh* se ve otra constelación simbólica con *Cabracan* y *Zipacna*, quienes trabajan con los montes y los gemelos que nacieron en la montaña Weisz [1986b :183: 90-100].

El capítulo termina con la siguiente conclusión que transcribo intacta:

El Juego de Pelota, por tanto, parece estar en relación con un plan cósmico y, en correspondencia, con un plan corporal donde se incluye el drama sacrificial para alimentar al sol. Estos temas se repiten en el *Popol Vuh*, y en el Juego de Pelota ambos coinciden en una temática que podemos parafrasear de la siguiente manera: “Jugar es hacer vivir algo en el interior.” Acudiendo al pensamiento analógico, el medio natural es activado por fuerzas divinas, por lo que durante el juego desfilan plantas, animales, ríos, montañas y otros elementos como entidades de cambio, como unidades rítmicas, y como señales de diferentes topologías sagradas Weisz [1986b :183: 100-101].

### ***El volador***

Este juego también tiene un plan maestro. Se hace una comparación entre el juego de los voladores y la fiesta de *Xocotl* en donde en ambos eventos están presentes los dioses dentro de un patrón rítmico unido al movimiento del sol. Muchas tradiciones utilizan al árbol como medio para ascender al mundo divino, por ejemplo los chamanes siberianos, los indios araucanos y *carib*. Se utiliza dos técnicas para alterar al cuerpo y entrar en el mundo subjetivo: el vértigo y la ritmicidad. *Xocotl Huetzi*, significa “fruta que cae”. Durante la fiesta de *Xócotl* se levantaba un árbol y en la parte más alta hay un indio con tamales. Otros hombres que suben por cuerdas se lo quitan. Se fabricaba un pájaro u hombre con bledos, se le ponía alas pintadas con gavilanes y se le situaba en la punta del mástil. Los que iban a ser sacrificados portaban plumas de papagayo puesto que celebraba en honor al dios del fuego. Otro autor la ve como una ceremonia donde el sol da la vuelta hacia su mansión

del sur. También en la fiesta de muertos el sol abandona el norte. Amarraban a las víctimas a una aspa y las flechaban. En los códices aparece el mástil giratorio con los voladores y el ritual de flechamiento. Los voladores representan tal vez monos, garzas, águilas o estrellas sacrificadas en la tierra mediante flechas solares, tal vez simbolizan el oriente, poniente, norte, sur; sol, sol de fuego, aire, tierra; agua/lluvia, luna, estrella de la tarde; tal vez se asocian a las estaciones... El culto iniciaba al desprender la corteza del árbol. *Xiuhtecuitli*, el dios del fuego, Cuatro Señor, precede el juego. Cada jugador da 13 vueltas y suman el ciclo calendárico de 52 años. El ayuno, la bebida sagrada y la música colocan a los danzantes en un estado de vértigo místico que enseñará a los danzantes a sentir el viaje solar. Tanto el juego de pelota como los voladores son juegos sacros, puesto que en ambos está presente el *axis mundi*, el culto al sol y un plan maestro de ritmo y movimiento Weisz [1986b :183: 101-104].

Resulta inadecuado conceptualizar acerca del pensamiento subjetivo; sin embargo, este acercamiento racional es vestido por la mirada del lector. Para poder comprender el juego sagrado es necesaria una práctica de la subjetividad anclada en el pensamiento concreto en contraste una abstracción de la simbología. Como occidentales tendemos a considerar lo simbólico como algo abstracto. El Juego de Pelota solidifica una arquitectura para ser habitada por trayectorias divinas que llegan al submundo. El Juego del Volador mimetiza el movimiento del sol a través de la precipitación mística del cuerpo Weisz [1986b :183: 105].

### ***El patolli***

El hombre paleolítico sustituía la caza con una metáfora plasmada en un juego. En la caza es necesario calcular los riesgos, analizar el espacio y el tiempo del ataque para tener éxito. Cada jugador puede convertirse en fácil presa si muestra su vulnerabilidad a través de sus errores, su falta de visión y nerviosismo. Se arriesgan las propiedades materiales. En un evento adivinatorio el azar es sagrado. Las divisiones de las casas se pintan con hule derretido, una hierba medicinal que se mezclaba con el pulque y ollí de pino. El pulque y la hierba son de naturaleza fría según la nomenclatura indígena, el hule, es caliente; *Macuixochitl*, presente en el juego de Pelota es caliente y *Ometochtli*, dios del pulque, frío, ambos son los patrones del juego. Si las cañas caían en los “quemaderos” cuando las mujeres jugaban se empezaba a contar de nuevo. Las piedras o frijoles eran rojos o azules. Alrededor del Juego de Pelota se sembraban unos árboles de semillas rojas, tal vez, eran éstas las semillas medicinales, alucinógenas y neurotóxicas. Los frijoles eran cinco. Se invocaba a Dos Conejo si querían que saliera el número dos. El signo casa se asocia al oeste, caña, al este, conejo al sur y pedernal al norte. Los numerales del 1 al 13 se combinan con los cuatro



signos. La trayectoria de cada ficha en el *patolli* es de 52 casas que equivalen a los cálculos astronómicos. La superficie terrestre se divide en cruz y se representa por una flor. El plan maestro es el plano del mundo. El juego de Pelota es rectangular, el juego del Volador, circular, y el *patolli*, en cruz. El tablero sirve para detener y limitar las fuerzas sobrenaturales. Con este principio ordenador logra el equilibrio de las fuerzas polares Weisz [1986b :183: 105-109].

### ***Vestigios de los juegos sacros en la actualidad***

Se tiende al deterioro y abandono de lo sagrado debido a la destrucción cultural que causó la evangelización. Los límites del terreno sagrado prehispánico se han diluido y sus fuerzas dispersado. El *tememos* era un proceso sistémico donde convergían el discurso simbólico y fuerzas sagradas. Cuerpo y espacio estaban unidos a la realidad subjetiva necesaria para restaurar el equilibrio psicológico y perceptual. El hábitat del juego estaba tejido a la trama social. Todo esto se ha modificado drásticamente y ha afectado a la organicidad del juego sacro. El juego rompe el tradicionalismo del rito de manera intermitente. El margen se rompe y puede adoptar un elemento ajeno que lo enriquezca o bien algo que resulte anacrónico Weisz [1986b :183: 109-110].

En el siglo XVIII los nayaritas, tarahumaras y otras tribus del norte jugaban a la pelota. Antes del juego hacían un retiro y guardaban abstinencia. Las pautas sagradas se han refugiado en el discurso. Se usa *urre* para contar, *male* para definir al prisionero o sacrificado, *analco*, “en la orilla del agua” se relaciona al pozo central del antiguo juego de pelota. En el patrón numérico dos, tres, cuatro, seis y ocho se refleja un sistema dualista. El templo del juego de pelota ya no está y los límites están más borrosos. De hecho los tarahumaras patean la pelota en la medida que corren. Pelota y cuerpo permanecen unidos. El jugador sólo puede patearla si gira las mismas vueltas que ha dado en la pista. Los jugadores se curan las piernas con un ungüento especial y cuatro ancianos vigilan su sueño durante la última noche para contener la sustancia onírica, sustancia anímica importante en el concepto mágico-curativo de los nahuas. Si al fumar la planta *kotocinawa* alguien sopla el humo en la cara de un corredor, éste cae en un estado de somnolencia. Si se quiere atrapar a un corredor basta con moler los huesos de las piernas de un difunto y mezclarlo con el polvo de la pista. Se ha realizado un trabajo mágico sobre el espacio. Se ha preparado el terreno mágico para la carreta en un recinto cerrado buscando una protección mágica Weisz [1986b :183: 111-112].

Hay una cierta correspondencia entre la Danza Derviche y el Juego del Volador. La técnica de la danza derviche rompe con el ángulo de observación del danzante. La respiración, posturas inusitadas, movimientos y danzas sagradas provocan estados místicos de conciencia. 13 danzantes giran a la vez. Uno de ellos se desplaza y cambia de órbita. Al contrario del frenesí todos están

concentrados. Ellos representan a los planetas girando alrededor del sol. Se requiere ritmicidad en el trabajo interno. La figura del barco con pasajeros en el interior simboliza la trayectoria interna de los participantes. Los sufíes piensan que se acumula una fuerza o sustancia capaz de producir una transformación alquímica. *Qutub* es el Polo magnético, Pivote, Estrella polar o Jefe. Esta es la cabeza invisible de los sufíes comparable al concepto de *tonalli*. Weisz [1986b :183: 112-113].

Los giradores mexicanos también dan vueltas imitando un patrón solar, practican técnicas psicofísicas y su concentración está en un punto interno de la subjetividad. Esta danza o juego sobrevive en los Estados de Puebla, Veracruz, Hidalgo, San Luis Potosí y en las altas montañas de Guatemala. Con plumas y pantalones rojos guardan el ritmo con una sonaja. Se guarda continencia, y se conjura al Espíritu del Árbol. Se ofrendan un pavo o gallina, tamales, cigarros y bebidas alcohólicas. Se incorpora un hombre-mujer llamado Malinche como sexto participante. En Papantla se teje un palo con listones de colores y la Malinche está presente. En la fiesta de *Xocotl* y en los voladores, está presente la figura del ave y la mujer chamana. En la danza de los *acatlaxquis* aparece la figura de la malinche, un niño vestido de muer. La danza de los Negritos refiera a un culto curativo. Con todo esto se transforma a veces el objeto, otras el sujeto. El travestido cambia su condición y distorsiona la realidad. El estado anímico se altera, se han roto los patrones de conducta para favorecer la entrada en un estado de subjetividad parecido al enmascaramiento. Hay un ascenso y un descenso, actos propios del chamanismo Weisz [1986b :183: 113-116].

Como conclusión los datos anteriores nos revelan un cómo el cuerpo puede ser usado como espejo del cosmos. La ritmicidad marca diferencias de identidad o de movimiento. Se requiere de una preparación previa para poder separarse de la realidad cotidiana y entrar en un viaje subjetivo. Espacio, estado de ánimo, ritmo y disfraz se transforman. Estas son experimentos corporales con el medio ambiente Weisz [1986b :183: 116-118].

### El juguete sacro

El objeto animado es también lúdico. Desata en la subjetividad del individuo un fenómeno asociativo. El plan maestro es la “forma de hacer” y es distinto a las técnicas y estéticas regidas por modelos de escuelas y estilos. El juguete sagrado en un espacio representacional llama la atención del cuerpo y provoca una “presencia dinámica”. Esta relación de cuerpo-cuerpo-objeto crea un hábitat. Si el objeto se arranca de su contexto se transforma en un artefacto de museo o meramente decorativo. Los juegos, ritos y juguetes habitan el terreno de la fiesta. Los sonidos, la danza, el

copal y los alimentos conforman un ambiente festivo. La realidad es redefinida, los objetos llevan un ritmo que se ve en su forma, su color y textura: su cenestesia, ahí donde la imaginación y percepción construyen un mundo de actividad. Rituales, danzas, objetos de culto y juguetes que están en el espacio festivo son zonas críticas que alejan a los festejantes de su tiempo cotidiano y son lanzados a una intensidad subjetiva, al terreno multidimensional lúdico-sacro Weisz [1986b :183: 119-120].

Gracias al plan maestro se establece una relación afectiva o por lo menos una comunicación activa con el objeto. Los objetos rituales o lúdicos siguen estando arraigados a su contexto aún hoy en día. Es difícil probar la existencia de juguetes prehispánicos ya que casi siempre aparecen con funciones rituales. El perro con ruedas jalado por una niña azteca, la figuras de papel de San Pablito que visten a las divinidades, el títere que encarna a *Huitzilopochtli*, las muñecas de barro de anchas caderas enterradas para favorecer la fertilidad, son objetos-juguetes a los que se les ha conferido un significado ritual Weisz [1986b :183: 122].

Los indios *tusuyan* representan a los espíritus de la tierra y el cielo con muñecas *Hopi Kachina*, los esquimales relatan el mito con una muñeca numinosa que caminó por el sendero luminoso, la Vía láctea y libreó a los vientos que llegaron a la tierra, en una ceremonia de agradecimiento las construyen para sus niños. Las muñecas de madera al norte de Japón eran colocadas en los altares por motivos de fertilidad. Todo esto prueba la existencia de lo ritual y lo lúdico en el mismo objeto Weisz [1986b :183: 122-123].

El papel-vestuario de San Pablito construye subjetivamente un espacio mágico para la representación. El enfermo juega un rol pasivo, la enfermedad, activa. El muñeco de papel simboliza al espíritu enojado responsable de la enfermedad. En el marco representacional del espacio ritual, la enfermedad y la actividad del muñeco convergen. El nigromante activa al muñeco del tianguis el cual recibe una identidad divina entonces se transforma en vehículo de un mensaje divino. Lo mismo sucede con el chamán al activar las figuras de amate con un mensaje subjetivo. Estos objetos transicionales medían entre el mundo sobrenatural y el objetivo. En esa liminalidad cuando la representación otorga vida a los objetos. Las ejecutantes se disfrazan de *Kachinas*. El juguete ritual es un objeto educativo que familiariza al niño con el drama de los espíritus. La actividad de la muñeca esquimal sucede en un tiempo mítico. La vida de la entidad mítica depende del plan maestro. El juguete cosmogónico se entrega en manos del infante. La historia contada dota

a la muñeca de poderes sobrenaturales, capacidad de fuerza elemental y una dimensión gigantesca. Surge un espacio donde se representa el espectáculo interno Weisz [1986b :183: 123-124].

Según la creencia pre-colombina las almas se alimentaban de la esencia volátil que despedían las ofrendas. Antes de la fiesta de los muertos pequeños se comían un pájaro hecho de bledo que representa a la carne de *Xocotl*. El discurso perceptual o el culto a la fertilidad pueden determinar al juguete. La término *Nenepile-nene-Pilli* significa “muñeca que está colgada” y se refiere a la lengua vista como juguete colgado de las fauces. Una muñeca representa algo, la lengua, nuestras ideas. Percibimos lo que somos y no somos cuando algo del mundo exterior se introduce en nuestro cuerpo a través de la “cavidad primaria” Weisz [1986b :183: 124-125].

El cuerpo capta el entorno, corporiza la materia y le da atributos orgánicos y perceptuales. Así el juguete cobra vida y se determinará según las características del discurso perceptual. En el espacio sacro los códigos son como los sentidos acentuados. El mito tiene aspectos intangibles que circulan gracias a los procesos de animación reglamentados por las estructuras de los sentidos. Todos estos factores hacen comprensible la profundidad del objeto artesanal. No es lo mismo colocar el juguete en la fiesta o en el mercado pues cada situación le dará un significado sacro o secular. Cuando el plan maestro define el terreno del objeto, le da profundidad. Se construye un santuario perceptual con textos subjetivos. Las historias orales son textos míticos que escriben en la subjetividad dramas de fuerzas contrastantes o bien ordenan impactos sonoros, cromáticos, textuales, gestuales, gustativos y olfativos. Las narraciones, diálogos y leyendas llevan estructuras representacionales con datos perceptuales distribuidos Weisz [1986b :183: 125-126].

En el cuerpo introspectivo del pensamiento mágico el cuerpo físico rompe sus fronteras. El sujeto ahora es parte del objeto en un libre intercambio. El sentir impera sobre la dicotomía del fuera y dentro. El cuerpo introspectivo es un vehículo expansivo que toma otras formas y otros tiempos que el cuerpo físico no puede visitar. El mito o el “como si fuera” del juego determina lo secular o sagrado del objeto lúdico. El hábitat sagrado es ocupado por objetos que varían en dimensión y significación; la escenificación es diseñada para lograr una comunicación con la deidad. Ahí donde se colocan las ofrendas el espacio cambia de reglas. En el Día de Muertos la mesa es adornada con papel de china perforado que forman siluetas, se colocan velas para cada alma, flores de *cempasúchil*, comida, bebida y juguetes; la identidad de la mesa y su significado se transforman en un nicho con ofrendas. Es mediante la representación que el hombre juega con un material conflictivo para atenuar su impacto: la muerte Weisz [1986b :183: 126-127].

A continuación se verá cómo funciona la “cavidad primaria” en el modelo de la ecología perceptual. Los nahuas anualmente comían montañas de masa como remedio curativo que mimetizaba un monte sagrado. El modelo mimético entra en la “cavidad primaria” y ocupa un lugar en la realidad subjetiva. Las calaveras de dulce adornan con colores a la muerte. La putrefacción y destrucción es detenida en un marco festivo y placentero. En la Leyenda de los Soles luchan la noche y el día, la vida y la muerte para crear al hombre. El ornamentar a la muerte se parece a la estructura metafórica del náhuatl. La metáfora es un vehículo mítico. Así la muerte física se transforma al ser llevada al terreno de la metáfora. A los niños muertos en ciertas comunidades indígenas se les adornaba con alas emplumadas y coronas de papel sentados en sillas o acostados en mesas mientras se escucha música y el sonido de los cohetes. Los cuerpos abandonan el mundo físico y viajan al mundo subjetivo de los ángeles. En el día de Todos los Santos los niños pequeños o “angelitos” vienen a comer galletas, leche, miel y a jugar con sus juguetes. Sus esencias invisibles son capaces de expandirse y consumir los aromas y sabores de los alimentos sin tocarlos. La metáfora es un vehículo de similitud perceptual. Relaciona las almas que se alimentan con los vivos que gozan al comerse a la representación de la muerte Weisz [1986b :183: 127-130].

Las coronas de charamusca de Celaya, representan la corona de espinas de Cristo y dulcifican el dolor. Lo mismo ocurre con el amaranto vendido como la alegría de los tristes. La vida cotidiana se interrumpe mediante un paréntesis perceptual que activa el estado anímico. La mula de Semana Santa quizá pudo originarse en la leyenda italiana de la mula que se arrodilló al paso del Santísimo Sacramento. El dragón alado con rodaje de madera del Jueves de Corpus tiene su origen en la *tarasca* celebrada el día de la Ascensión. Hércules vence a *Tauriscus*, rey de Galia. Santa Margarita en Pentecostés es recordada por calmar la *tarasca* del pantano y a traerla donde fue desmembrada y descuartizada. El dragón en el mito parece descomunal, como monstruo, como objeto articulado y pequeño como juguete Weisz [1986b :183: 130-131].

Las Posadas y el Nacimiento son dos festejos con características representacionales que forman ecologías perceptuales. El Nacimiento Viviente transforma el medio ambiente. Las velas convierten el lugar en un gigantesco terreno animado. La música le da un ambiente de fiesta y remarca los íconos. El único parece espectacular por la luz y la música. Los nacimientos representan ecologías en miniatura. Hay movimiento por estar colocadas en distintos niveles. Se apela al sentimiento infantil del espectador. Es el juego del *close-up* cuyo eje es el Niño Jesús. Una totalidad simbólica o percepción “gestáltica”—ahí donde un gran número de datos sensoriales se correlacionan y forman una unidad inconfundible— se logra. Oro significa reino, incienso, divinidad, mirra, sacrificio. El nacimiento se asocia al nacimiento del sol invicto. Melchor se asocia al blanco, Gaspar al rojo, Baltazar al negro que puede ser relacionado a una simbología. Los animales guardan relaciones simbólicas. Las ovejas se refieren al Pastor y a Hermes como pastor de Aries y Taurus que

representan los impulsos primaverales. El asno, en el contexto ritual es un mensajero de la muerte y junto a Saturno, el segundo Sol. El buey representa paciencia, sumisión y autosacrificio, en relación a la Luna, es oscuridad y noche. El Niño Jesús se relaciona a una obra alquímica *ludus puerorum*. El nacimiento de este infante solidifica el tiempo. En la piñata coinciden el adorno, el alimento y el juguete. Los movimientos de este títere viviente coinciden con el personaje que representa que es destruido “sin tenerle compasión”. Originalmente se rompía al iniciar la cuaresma, ahora se le da duro en las posadas. En la semana santa suenan las matracas formando un espectáculo sonoro. Se quema el Judas en el Sábado de gloria mientras suenan las campanas en el atardecer. En la India se queman las figuras de *Ravana* en el evento de *Ramlila*. En ambos caso en el espacio visual se liberan emociones del colectivo Weisz [1986b :183:132-137].

Los mayas y aztecas imitaban el sonido del pájaro en un contexto sacro. Su voz sirve como médium de dos mundos. En la zona maya colonial y la Oaxaca actual al sonido de la tortuga se traduce como tristeza. Algunas aves y la tortuga se vinculan a las estaciones agrícolas. En el *Popol Vuh* y un mito Cora, la tortuga aparece hecha mil pedazos. En el caso de la danza de la tortuga de los coras, los personajes de la Judea y los *kachinas*, los ejecutantes imitan de manera fiel a un modelo. Los mexicas y coras utilizan un instrumento musical unido al cuerpo que mantiene el ritmo de los danzantes. Tarahumaras y yaquis incorporan el canto y la danza. Las sonajas de pezuñas de venado de los niños tarahumaras tienen una referencia mítica. La música sagrada permite alterar la percepción del mundo y construye un espacio con color, textura y volumen. La música permite la expresión del inconsciente y los anhelos por medio de fantasías. Las imágenes son reglamentadas por la mitología. La música es un lenguaje que evade la lógica y abre la subjetividad, puede integrarse analógicamente con el entorno, mientras que el discurso literario tiende a lo lineal, episódico y fragmentario. Se busca una armonía entre un ritmo externo y otro subjetivo en el juego y en el rito. El trompo Yojovi de los zapotecas se relaciona al tiempo de cuaresma. El trompo como tal ha pasado de lo sacro a lo lúdico. En el carnaval “se enciende el trompo” representando el paso del invierno a la primavera. Pudo ser un instrumento adivinatorio Weisz [1986b :183: 137-142].

El juguete sacro es sensorial. El artesano que lo construye tiene la intención de alterar los sentidos del usuario. Este objeto se acompaña por un ritmo, un texto. Si el juguete es sacro, el mito es quien le da vida. El plan maestro regula esa forma particular de hacer presencias y existencias. El juguete sacro está asociado a símbolos, función del pensamiento mágico. El cuerpo que se relaciona con el juguete sagrado es sumergido en el drama de las fuerzas contrarias Weisz [1986b :183: 142].

He omitido la síntesis de este capítulo de la vestimenta metálica debido a que su contenido sale de los fines de este estudio.

### 1994 Elementos para una teoría de la representación

En el tercer apéndice del libro de Weisz encontramos algunos elementos para construir una teoría de la representación etnodramática Weisz [1994b:167-180]. Aunque este texto es posterior al Seminario de Investigaciones etnodramáticas, he querido incluir este apéndice donde el autor habla de su propia teoría etnodramática. Me parece que este texto servirá como conclusión de los textos que generó el Seminario.

Lo primero que hace el autor es diferenciar la representación etnodramática de la teatral. Los textos chamánicos o rituales difieren de los teatrales. No podemos aplicar nuestra lógica y narrativa cultural ya que al leerlos con nuestros instrumentos conceptuales y perceptuales resultan estar fuera de contexto. La teoría de la representación aborda el ámbito ritual y sagrado del curandero. El teatro se genera entre los conflictos ideados por el dramaturgo, interpretados por actores y actrices, que causan un efecto en el público.

El ritual chamánico se refiere a un espacio sagrado ocupado por una divinidad o una personificación emocional. El chamán es espectador y participante de su propio espectáculo. Cada cultura tiene su propia arquitectura mitológica para concebir los espacios divinos. Por ejemplo, en la cultura náhuatl la Diosa marítima y madre, Cipactli, es cortada en dos. De ahí surge un espacio somático llamada Tamoanchan en donde se diferencia la tierra del cielo. Ambas partes están divididas por cuatro árboles cósmicos a través de los cuales viajan los dioses y las fuerzas frías y calientes. El Tamoanchan es el logos de los mexicas, pero también es un logos de la dualidad. La fuerza activa y caliente, del principio masculino desciende hacia la fuerza fría y húmeda del principio femenino que a su vez asciende a las regiones cálidas. Esta forma de concebir el espacio divino se parece a otras arquitecturas mitológicas o estructuración de lugares míticos.

Según Eliade, el chamán logra comunicarse con el cielo, la tierra y los infiernos gracias a una apertura o eje central que las une. Esto prueba que la arquitectura mitológica cumple un propósito específico para el individuo, que lo maneja como modelo esencialmente comunicativo. Tanto el Tamoanchan de los nahuas como el espacio chamánico tienen un modelo que se abre a las regiones

sobrenaturales. Tal vez estas construcciones tengan una estructura subjetiva homóloga que podría ayudarnos a entender el pensamiento mágico. Un rito celebrado en un espacio mítico se convierte en estructura subjetiva.

La eficacia del ritual de curación se explica por la estructura subjetiva del cuerpo formada por la fuerza de las imágenes generadas durante el ritual. Este procedimiento se acompaña por la construcción de un cuerpo subjetivo que requiere materiales como el peyote, los hongos alucinógenos y la *Datura innoxia*, etc., sustancias narcóticas y sagradas.

La meta del ritual chamánico es establecer una comunicación entre un espacio mítico-ritual y uno cotidiano. Dicha comunicación exige la presencia de una epistemología telúrica. Las montañas son entidades vivas que albergan la sabiduría de los dioses, cuerpos subjetivos ligados a un espacio. De ahí que se pueda hablar de un sistema unificado, una ecología invisible. La comunidad es quien otorga la personalidad terapéutica al chamán; él o ella, para restaurar el equilibrio que se ha perdido, trabaja con una naturaleza igual de viva que el cuerpo del enfermo. El chamán es un *bricoleur* de ecologías internas y externas. Esta palabra del francés define a un hombre diestro o hábil que sabe construir o crear cosas con otras que están al alcance de la mano. Lévi-Strauss usa el término para hablar de alguien que trabaja con sus manos y que utiliza otros métodos distintos a los del artesano o el ingeniero; un pensador mítico que construye una obra con elementos del entorno, un repertorio limitado. El ingeniero requiere de elementos y herramientas particulares concebidas para un proyecto concreto. El universo de instrumentos del chamán se encuentra cerrado; las reglas del juego son dictadas por los elementos que están a la mano sin estar relacionados a un proyecto. Son más bien una colección de objetos que en algún momento pueden resultar útiles y su uso está restringido por el significado que le otorga a cada uno. El chamán puede entablar un discurso con la naturaleza porque su relación con la misma está codificada en un sistema cerrado. Es un *bricoleur* porque convierte a la naturaleza en un instrumento de trabajo comunicativo y ejecutivo. Es ejecutivo porque la naturaleza interviene bajo las órdenes mágicas del chamán, quien sabe dar un diagnóstico al desorden de la ecología psíquica.

Se llama susto en Oaxaca a una enfermedad en donde un individuo pierde su alma por la acción de una fuerza sobrenatural. El enfermo se encuentra en una situación extrema ante su vida amenazada. Pudo haber sido picado por una serpiente, o salvarse de un terrible accidente o reñido con una persona. La situación es lo de menos; lo principal es la acción que ejerce la entidad anímica sobre el alma de la persona. El susto puede enfermar a la persona.



Cuando el cuerpo enferma, se crea un vínculo entre una ecología externa y otra psíquica, al ser penetrado por algo de la naturaleza. El chamán es un músico que sabe tocar un instrumento sonoro gigante. El enfermo ha perdido su armonía y presenta una disonancia corporal. Las curanderas, mediante sus rezos, palmadas y danzas, realizan una curación psicorrítmica. El chamán es un lector de signos telúricos y psíquicos; el objetivo de la lectura es comprender la naturaleza de la enfermedad. Los lenguajes telúricos son como íconos subjetivos que el chamán manipula y luego escribe-dibuja utilizando los estímulos sensibles por un lado y estableciendo una comunicación con su mundo inconsciente, por otro. La enfermedad no sólo rompe con los límites ilusorios en los que encerramos al cuerpo, sino que crea desorden, turbulencia y fractura su simetría. El chamán observa un espectáculo de figuras geométricas fractales (rotas) generadas por los dioses. Debe devolver la coherencia del cuerpo. Es un mediador entre lo inesperado y la regularidad que hay restablecer en el cuerpo del paciente.

El lenguaje telúrico juega con el orden y la falta de este. Está relacionado con la entropía; entiéndase este concepto como una especie de sustancia informática que tiende al caos, donde la forma o la información se destruyen. Los estados más desordenados son los más ricos en información, según la teoría de la información. La información que parte del mundo sobrenatural es entrópica y el chamán, al ser un artesano del caos, ha de traducirla en una estructura informativa.

El viaje chamánico se logra mediante la privación sensorial. Al contrario que en la entropía, se busca un estado redundante que prive de la información sensorial. El rito levanta una barrera ante la información sensible que viene del mundo externo. Lo más interesante es cuando el chamán busca un lugar donde pueda trabajar mágicamente con su cuerpo. El cuerpo es privado de comida, de sueño, de sexo; técnicas diseñadas para provocar cambios físicos y mentales. Sudfiel dice que los sistemas motores y sensoriales dejan el lugar central y toda la energía se vierte sobre el mundo subjetivo.

El cerebro forma parte de una ecología interior cuando el chamán decide buscar un estado de conciencia alterado. Se reduce la información sensorial que viene del exterior y queda a disposición de la imaginación la ecología interior. El entorno mágico imaginario articula una analogía estructural entre la ecología exterior (los lenguajes telúricos) y una ecología interior. Los lenguajes telúricos pueden ser articulados por el chamán ya que el cuerpo es estructurado por un terreno analógico delimitado entre dos ecologías.

La sauna es un método común para producir estados alterados de conciencia. Antes de iniciar el juego de pelota del México prehispánico, los jugadores debían entrar al temazcal; el calor, que prevalece durante todo el procedimiento, los cura y purifica. La pelota estaba asociada al sol y el

juego a su movimiento cósmico. Otras culturas, como los yoguis, utilizan el sol a modo de instrumento meditativo, ya que pueden vislumbrarlo en varias partes de su cuerpo. Itten, de la escuela de Bauhaus, contrasta el color y sus atributos térmicos; así el azul-verde está en el polo frío y el rojo-naranja en el caliente. En la religión prehispánica los dioses se caracterizan por su naturaleza: a Tláloc se le reconoce como el dios húmedo y frío; Huitzilopochtli es considerado el dios solar y guerrero. Las enfermedades son fuerzas que pueden romper la armonía corporal. Ante una enfermedad fría debe aplicarse un remedio caliente. De esta forma se plasma una ideología sensorial.

La sintaxis del lenguaje telúrico se estructura por la superposición de cosas similares superpuestas parcialmente, como las escamas de un pez. De esta forma el chamán ve un espectáculo interior donde cada cosa está animada por algo sobrenatural; los cuerpos y la naturaleza esconden algo. La presencia del alma se basa en la existencia de sus espíritus. Así la ecología exterior es complementada por la interior. Cuando el chamán busca superponer su mundo subjetivo, el lenguaje telúrico, ligado a la ecología exterior, adquiere una significación animista; así las cosas, las montañas, las flores y las piedras pueden albergar espíritus de diferentes clases.

No sólo en México se da el uso de los lenguajes telúricos como el de las montañas cósmicas del Haraberazait iraní o el Himingjörg germano. En Mesopotamia estaba la creencia de que una montaña reunía una montaña con el cielo. Los nombres de torres y templos de Babilonia lo reflejan, el Ziggurat, pirámide de asirios y babilonios, simbolizaba una montaña cósmica; el autor también sospecha que las pirámides mexicanas eran modelos para representar las montañas simbólicas.

Cuando un indígena tarahumara mostró su tesoro escondido. El cura dijo “Ah, es una lupa”. “Así la llamarás tú, yo la llamo el Dios del Fuego”, contestó el *rarámuri*. Es evidente la enorme diferencia de percepciones. Mientras para el cura ese objeto carecía de todo valor sobrenatural, para el indígena el objeto estaba vinculado a su mundo mágico.

El chamán da mucha importancia a la visualización y audición de imágenes. Los sentidos definen una sustancia interior. El neófito debe aprender a trabajar con sus propias imágenes subjetivas. Su cuerpo es delimitado por el dolor, la deshidratación, la danza y el tambor. La técnica de la delimitación tiene como objetivo crear un espacio interno en el cuerpo. Una verdadera arquitectura mágica es alojada en el universo sensorial humano. Se construye un espacio mágico en donde se desarrolla la representación chamánica.

Un chamán samoyedo de Siberia, al tener una visión iniciática, narra cómo es desmembrado por un espíritu y le cambia los ojos. No puede mirar con sus ojos físicos y debe utilizar los místicos. El universo sensorial es redefinido por el discurso del chamán y juega un papel central. En el código Vindobonensis, la Señora Uno-Lagartija, señora del pulque, y la Señora Dos-Flor, deidad de los hongos alucinógenos, representan dos sustancias curativas, plantas mágicas que preparan el contacto de los humanos con los dioses, abren la conciencia para entrar en el mundo mágico, exploran el terreno sobrenatural y son medios de comunicación.

María Sabina describe cómo recibió toda la sabiduría de los hongos alucinógenos o “pequeños infantes”, como ella misma los llamaba. Las plantas sagradas son textos sensoriales empleados por el chamán para consultar las fuerzas y los lenguajes telúricos. El efecto que tiene sobre los espacios cognitivos van desde una pérdida de las fronteras de uno mismo, pasando por la conciencia de la continuidad de todas las cosas, hasta la adquisición de una sensación maravillosa y aterrante. Son dispositivos naturales para cambiar el modelo cognitivo y tener acceso a una poética del mundo fuera del ámbito ordinario. El chamán entonces es un escritor de sus propias sensaciones y sus cambios cognitivos.

Se cierra el campo perceptual para abrir una subjetividad abismal, no existen los contornos, ni las fronteras del ser. Es un universo paradójico donde las figuras globales son estructuradas con elementos primarios que se descomponen. La visión iniciática del chamán es un proceso de descomposición cognitiva o descomposición de los elementos primarios que constituyen la visión del cuerpo. La Gestalt corporal se modifica.

El conjunto de las visiones de una ecología interior y exterior fuerzan al chamán a reformular la semiótica de su cuerpo. La relación que hay entre el cuerpo, la enfermedad y la curación articulan un lenguaje; no meramente unos síntomas, como suelen considerar nuestras culturas. Nuestra visión del cuerpo se limita llanamente a una condición de salud o enfermedad.





### 3. Kóò kundaa ndu ini ndu tù'un va'á / No entendemos la palabra de bienestar



Don Marcelino en centro ceremonial destruido. FOTOS y montaje de Jonathan Hernández

Pero nuestros sabios indígenas guardaron sus secretos en el morral. Guardaron sus voces, palabra y dignidad. Escondieron en las montañas, en el agua, en las piedras, en la milpa y en los fogones las palabras y la voluntad de caminar. Transmitieron historias y secretos de boca a oído, en rituales y fiestas, en asambleas, en una historia bajo las velas, en la resistencia cotidiana, en el silencio de la palabra. En el adentro profundo del alma escondieron la palabra García Leyva [2012b :7 de noviembre de 2013].



“*Xaa ni xii yo xina’a* :

Así sucedió mucho antes,

se ordenaron y se asentaron los días.

Primero hubo oscuridad alrededor,

luego se pusieron en fila

y se contaron los días.

Se ordenó la salida y la puesta del *Ñu’un*,

el crecimiento y la desaparición de los poderes divinos

del cielo y de la tierra;

el origen y el fin de la vida.

Se asentó la muerte.

Se asentó el culto.

Se indicó el camino de las aguas

y se dieron las montañas.

Se crearon las comunidades.

Se crearon las llanuras de los reyes y los adoratorios”

Hermann Lejarazu and Libura [2007 :55: 8; Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b: 81] .

“Es el año casa, día 7 viento:

fue la fecha sagrada.

Se abrió el lugar del sol y las estrellas:

el cielo, donde están el Señor 4 Casa

y la anciana Señora 5 Serpiente,

ancianos venerados sobre los altares.

De allí salió el Señor 12 Viento

Ojo que Humea

y bajó por una cuerda sagrada que serpenteaba por el aire.

Era sacerdote y estaba encargado del templo.

Le siguieron como sus servidores

el Señor 5 Perro Flecha

que cargaba las armas

así como el Señor Pedernal 20 Perlas

que cargaba el bastón de Venus

y un cargador del bastón de Xipe” García Leyva [2012b :7 de noviembre de 2013].

“Los dioses otorgaron la vara de mando a los hombres



para guiar a su pueblo.  
 Inició un tiempo de la gente de razón,  
*na sa'an*, los blancos,  
 los que hablan en castilla,  
 el tiempo de los otros.  
 Nuestras palabras sagradas fueron condenadas al olvido.  
 Pero la palabra resiste,  
 una palabra pintada que ha sobrevivido” García Leyva [2012b :7 de noviembre de 2013].

“Este es el parangón sagrado,  
 el que contaban los abuelos de antes...  
 Deseo contar cómo nació el mundo, el sol,  
 cómo llegó el agua a la mixteca...

Sigo la tradición  
 intento transmitir como aprendiz la palabra,  
 para que la palabra permanezca.

El parangón sagrado es un texto  
 es contado por los *tu'va*,  
 los tata *xikua'a*,  
 los hombres sabios.  
 Con ayuda de la historia,  
 mi imaginación y mi subjetividad,  
 cuento una historia,  
 a manera de ensayo,  
 que el etnocentrismo no ha podido escuchar.  
 Una historia sagrada sobre las representaciones  
 que habla de un conocimiento ecológico,  
 un lenguaje sagrado  
 y una religiosidad visionaria.  
 Son textos no válidos,  
 que no coinciden con los cánones que sustentan la cultura occidental.  
 Hablaré sobre las historias del origen del pueblo mixteco  
 y otras historias que dan estructura a los etnodramas actuales Anders, Jansen and Pérez Jiménez  
 [1992b].

Deseo imaginar un modelo que estructura a los etnodramas *ñuu savi*  
basado en su propia historia sagrada López Austin [1994].

Ahora invoco a los que se murieron,  
ahora llamo a los que se oscurecieron,  
ahora invoco a los que se apagaron,  
ahora llamo a los que se enterraron.

Voy a contar una historia sagrada.  
Voy a mirar hacia lo oculto de la conciencia.  
Torno mi mirada al mundo que habitan:  
al mundo de los vivos y los muertos,  
al mundo de los espíritus y las cosas cotidianas.

Desde sus ojos hablo.  
Desde sus ojos escucho.  
Desde sus ojos escribo.

Tejo sus palabras a la boca de los vivos.  
Aquí comparto su palabra.  
Comparto su aliento.

Su tono,  
su cadencia,  
su voz.

Deseo a hacer justicia a su palabra,  
a sus tradiciones,  
a sus representaciones.

Viene la palabra de respeto;  
la palabra grandiosa:  
que se respete la palabra,  
que se respete el aliento,  
que no se rompa la palabra.

La palabra del que sabe;  
la palabra del que aprende:  
el que pide la riqueza de la lluvia,  
el que aprende a hablar con la enfermedad.

Soy el que aprende a traer el petate,  
a traer la silla,  
a traer la jícara,  
a traer el collar de flores,  
a traer los ramos de flores.

Ahora vengan a hacer justicia:  
que mis palabras hagan justicia,  
justicia para sus fiestas,

respeto a sus ritos,  
comprensión a sus danzas.  
Consideración a los juegos y celebraciones:  
las representaciones del pueblo de la lluvia.

Aquí escribo lo que me contaron,  
lo que he leído,  
lo que he aprendido.

Interpreto las historias.  
Describo las visiones.  
Leo mi cuerpo.  
Y desde ahí hablo.

Es tiempo de hablar la palabra,  
es hora de alzar la voz,  
es momento de pronunciar la palabra:  
palabras vivas.

Esta es una historia sagrada:  
una historia escrita en las montañas,

dibujada en los montes,  
 escrita en los cerros,  
 en la barranca,  
 en la memoria de los que aprendieron;  
 una historia escuchada y guardada en su memoria.

Escribo en la piel del venado.  
 Dibujo en papel amate.  
 Leo los códices.  
 Leo sus cuerpos.  
 Escucho sus historias:  
 libros vivientes.

En la piel escrita,  
 escuchamos la palabra de los abuelos  
 y la guardamos en el cuerpo”<sup>21</sup>.

## Introducción<sup>22</sup>

¿Cuál es el origen de nuestras representaciones mesoamericanas? ¿Cuándo y en dónde empezamos a hablar con los muertos, los animales, las enfermedades, las fuerzas naturales y sobrenaturales? ¿Dónde está la raíz de nuestros etnodramas mesoamericanos? ¿De dónde venían/mos esos que llegaron/mos de fuera, sus/nuestros cultos, técnicas y representaciones mentales? Lo que llamó Américo Vespucio *mundus novus* era en realidad un mundo nuevo para los europeos, pero no para los vikingos, ni para los así llamados indios. La historia empieza antes. ¿Quiénes eran/éramos estos seres que la palabra divina no había contemplado? ¿Eran humanos o no? Las respuestas durante 300 años eran delimitadas por los libros testamentarios judeo-cristianos. Joseph Smith les/nos da un origen bíblico. El libro sagrado contemplaba la multiplicación de las lenguas como castigo divino a la ambición humana de tocar el cielo. Sin embargo es el jesuita Acosta quien nos presenta una teoría aún vigente sobre el origen siberiano del hombre americano Acosta [2008]. Si los “indios” vienen/venimos de Siberia, son/mos una mezcla de culturas y sistemas de creencias asiáticas con

<sup>21</sup> Texto inspirado en el lenguaje ceremonial de Don Marcelino, García Leyva Jaime García Leyva. "Reescribir la historia que nos niega." *desinformemonos.org* - (2012b) Print., y otros (Comunicaciones personales).

<sup>22</sup> Foto de la portada del capítulo tomada de: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/Colibri/mayas/imgs/62-63.jpg>

necesidades de representación distintas a las occidentales. Vienen/enimos originalmente de un clima frío; son/mos exploradores y han/emos estado atentos a las fuerzas naturales para su supervivencia. Mircea Eliade construye el concepto de chamán desde Siberia e intenta trasladarlo geográficamente a todo el mapa mediante una visión comparativa. Para Weisz este será un error, puesto que cada fenómeno debe estudiarse desde su contexto y los traslados no siempre son afortunados. Y si el origen está ahí, ¿nos trajimos las técnicas del éxtasis desde Siberia? ¿Hay alguna “esencia” que permanece a través del tiempo o estas técnicas han variado y se han transformado en otra cosa?

Poco a poco se fueron acostumbrando a climas y ecologías diferentes. Algunos se quedaron en Mesoamérica, otros continuaron su camino. Tal vez lo aprendido se quedó en su genética. Otros conocimientos corporales fueron transmitidos a través de la representación. Pasaron cientos y miles de años. Acostumbrados a los cambios, tuvieron que aprender a adaptarse para sobrevivir.

Gracias a las transcripciones que hicieron algunos misioneros etnógrafos podemos tener acceso al discurso ceremonial de los etnodramas prehispánicos de la cultura náhuatl León-Portilla [2012; León-Portilla [1959; León-Portilla [1956a; Garibay [1993; Garibay [1953-1954].

En la época prehispánica, las representaciones, estaban íntimamente ligadas a una percepción particular de la realidad y la música era un elemento esencial. Algunas tribus indígenas conservaron gran parte de su antiquísima tradición musical Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157:153]. El concepto de músico no es el mismo que tenemos actualmente, puesto que la organización, el sistema de creencias no eran lo mismo. Los códices, las crónicas, los relatos, las cerámicas, las leyendas, las narraciones y otros documentos fundamentan la existencia de la música prehispánica ligada fuertemente a la vida religiosa, política, económica y social de los pueblos originarios Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 124].

Entre algunos de los instrumentos musicales de origen prehispánico está el *teponztl*, las piedras sonoras pulidas o con partes huecas, los bules y huajes utilizados como sonajas, el *áyotl* (caparazón de tortuga), jícaras y bules usados como tambores de agua, sartas de semillas duras, ténabaris, cinturones con colgantes de carrizo, huesos o fetiches, *omichicahuaztlis*, *huéhuatl*, timbales, cajas de resonancia de dos parches, flautas de carrizo, cerámica o metal, silbatos, cuernos, *chicahuaztlis* montadas en bastones de mando Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 117].

Después se incorporaron los instrumentos y tradiciones religiosas afroantillanas como tambores, güiros, raspadores de madera, maracas, claves, bongós y congas, vibradores de maxilar de animales, y posiblemente la marimba Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 118].

Cuando los españoles vieron sin contemplar las fiestas, juegos, danzas, celebraciones, rituales y conocieron a los sabios indígenas, no pudieron hacer otra cosa que trasladar desde Europa los conceptos de teatro, auto sacramental, misterio, moralidad, psicomaquia, magia y brujería al nuevo mundo para explicarlas. Sus representaciones parecían romper con el mandamiento, “No tendrás otros dioses delante de mí” (Éx 20, 3). A partir de ese momento se inició una campaña que pretendía convertir y exorcizar los etnodramas vivos junto a sus espacios, tiempos, objetos, mitologías y hombres de conocimiento, al ser clasificados en categorías como idolatría, superstición, culto a Satanás, etc.

En ambos casos, la primera causa para censurar las costumbres de esas comunidades eran los sacrificios humanos, los sacrificios cruentos y la antropofagia; la segunda, el adulterio y las perversiones sexuales (Pastor, 2003:60).

El siguiente texto que presento en español escrito en náhuatl es la respuesta que dieron los *tlamatimine*, en 1524, los hombres de conocimiento del Anáhuac, a los primeros doce sacerdotes frailes que llegaron de España con la palabra de Dios. Bernardino de Sahagún encontró este documento en Tlatelolco y fue publicado en los Coloquios.

- 872.-- Señores nuestros, muy estimados señores:  
Habéis padecido trabajos para llegar a esta tierra.
- 875.-- Aquí, ante vosotros,  
os contemplamos, nosotros gente ignorante...
- 902.-- Y ahora ¿qué es lo que diremos?  
¿qué es lo que debemos dirigir a  
vuestros oídos?  
¿Somos acaso algo?  
Somos tan sólo gente vulgar...
- 913.-- Por medio del intérprete respondemos,  
devolvemos el aliento y la palabra  
del Señor del cerca y del junto.  
Por razón de él, nos arriesgamos  
por esto nos metemos en peligro...
- 920.-- Tal vez a nuestra perdición, tal vez a nuestra destrucción,  
es sólo a donde seremos llevados.  
(Mas) ¿A dónde deberemos ir aún?  
Somos gente vulgar,  
somos perecederos,

somos mortales,  
 925.-- déjenos pues ya morir,  
 déjenos ya perecer,  
 puesto que ya nuestros dioses han muerto.  
 (Pero) Tranquilícese vuestro corazón y vuestra carne,  
 ¡Señores nuestros!  
 porque romperemos un poco,  
 ahora un poquito abriremos  
 el secreto, el arca del Señor, nuestro (dios).

Vosotros dijisteis  
 que nosotros no conocemos  
 935.-- al Señor del cerca y del junto,  
 a aquel de quien son los cielos y la tierra.  
 Dijisteis  
 que no eran verdaderos nuestros dioses.  
 Nueva palabra es ésta,  
 940.-- la que habláis,  
 por ella estamos perturbados,  
 por ella estamos molestos.  
 Porque nuestros progenitores  
 los que han sido, los que han vivido sobre la tierra,  
 945.-- no solían hablar así.  
 Ellos nos dieron  
 sus normas de vida,  
 ellos tenían por verdaderos,  
 daban culto,  
 950.-- honraban a los dioses.  
 Ellos nos estuvieron enseñando  
 todas sus formas de culto,  
 todos sus modos de honrar (a los dioses).  
 Así, ante ellos acercamos la tierra a la boca,  
 955.-- (por ellos) nos sangramos,  
 cumplimos las promesas,  
 quemamos copal (incienso)  
 y ofrecemos sacrificios.

Era doctrina de nuestros mayores  
 960.-- que son los dioses por quien se vive,  
 ellos nos merecieron (con su sacrificio nos dieron la vida).  
 ¿En qué forma, cuándo, dónde?  
 Cuando aún era de noche.

Era su doctrina  
 965.-- que ellos nos dan nuestro sustento,  
 todo cuanto se bebe y se come,  
 lo que conserva la vida, el maíz, el frijol,  
 los bledos, la chía.  
 Ellos son a quienes pedimos  
 970.-- agua, lluvia,  
 por las que se producen las cosas de la tierra.

Ellos mismos son ricos,  
 son felices,  
 poseen las cosas,  
 975.-- de manera que siempre y por siempre,  
 las cosas están germinando y verdean en su casa...  
 allá 'donde de algún modo se existe', en el lugar de *Tlalocan*.

Nunca hay allí hambre,  
 980.-- no hay enfermedad,  
 no hay pobreza.  
 Ellos dan a la gente  
 el valor y el mando...

Y ¿en qué forma, cuándo, dónde,  
 990.-- fueron los dioses invocados,  
 fueron suplicados, fueron tenidos por tales,  
 fueron reverenciados?

De esto hace ya muchísimo tiempo,  
 fue allá en Tula,  
 fue allá en Huapalcaco,  
 995.-- fue allá en Xuchatlapan,  
 fue allá en Yohuallichan,  
 fue allá en Teotihuacán.

Ellos, sobre todo el mundo,  
 1000.- habían fundado  
 su dominio.  
 Ellos dieron  
 el mando, el poder,  
 la gloria, la fama.

1005.- Y ahora, nosotros  
 ¿destruiremos  
 la antigua regla de vida?  
 ¿La de los chichimecas,  
 de los toltecas,  
 1010.- de los acolhuas,  
 de los tecpanecas?

Nosotros sabemos  
 a quién se debe la vida  
 a quién se debe el nacer,  
 1015.- a quién se debe el ser engrandado,  
 a quién se debe el crecer,  
 cómo hay que invocar,  
 cómo hay que rogar.

Oíd señores nuestros,  
 no hagáis algo  
 1020.- a vuestro pueblo



que le acarre la desgracia,  
que lo haga perecer...

- 1036 Tranquila y amistosamente  
considerad, señores nuestros,  
lo que es necesario.  
No podemos estar tranquilos  
1040.- y ciertamente no creemos aún,  
no lo tomamos por verdad  
(aún cuando) os ofendamos.

- Aquí están  
1045.- los señores, los que gobiernan,  
los que llevan, tienen a su cargo  
el mundo entero.  
Es ya bastante que hayamos perdido,  
que se nos haya quitado,  
1050.- que se nos haya impedido  
nuestro gobierno.

Si en el mismo lugar  
permanecemos,  
Sólo seremos prisioneros.

- Haced con nosotros  
1055.- lo que queráis.

Esto es todo lo que respondemos,  
lo que contestamos,  
a vuestro aliento.  
a vuestra palabra.

- 1060.- ¡oh, Señores Nuestros! W. Lehmann [1949 :100-106].

Es evidente la confusión, el dolor e indignación que provocó la buena nueva en los indígenas cuando se tachó a sus Dioses como falsos.

Ante su incompreensión, el profundo espíritu religioso se asoma a través de sus palabras con la esperanza de ser escuchados y con el miedo a despertar su ira de la que ya han sido testigos. Adoptan las palabras de humildad que requiere una petición importante en el discurso ceremonial. ¿Acaso este texto es traducido bajo los cánones católicos, acaso es igual aquél por quien todo existe al Dios único? Se hizo una mala traducción de estas palabras. Estas palabras no fueron tomadas en serio, no se les hizo justicia y se continuó aplicando una doctrina sobre “Id por todo el mundo y predicad el Evangelio” (Marcos 16:15).

Ellos exponen el por qué de sus cultos a sus Dioses. La razón de ser de sus etnodramas quedaba invalidada por este grupo de “sabios” venidos de ultramar. Ellos solicitan gentil y sabiamente

rectificar la mala traducción sobre sus tradiciones y costumbres. En este texto se presenta con una sensibilidad exquisita la escucha que brindaron a los evangelizadores y la cerrazón e intolerancia de los fuereños, que llevaban escrito en sus cuerpos otro texto sagrado:

*20:4 Lo ta'aseh-leja fesel vejol-temunah asher bashamayim mima'al va'asher ba'arets mitajat va'asher bamayim mitajat la'arets.*

*20:5 Lo-tishtajaveh lahem velo ta'ovdem ki anoji Adonay Eloheyja El kana poked avon avot al-banim al-shileshim ve'al-ribe'im lesan'ay. (Shemoto, 20, 4-5).*

**20:4** No harás para ti escultura ni semejanza alguna de lo que está arriba en el cielo, ni de lo que está abajo en la tierra, ni de lo que está en las aguas debajo de la tierra.

**20:5** No te postrarás ante ellas ni las servirás, porque Yo soy el Eterno tu Dios, Dios celoso, que revisa la iniquidad de los padres en los hijos hasta la tercera y la cuarta generación de los que me aborrecen (Éxodo 20, 4-5).<sup>23</sup>

Unos nuevos Moisés recién llegados con las tablas de la ley en las manos se horrorizan ante las imágenes del Sol, de la Luna, de Venus, el Viento, el Agua, la Tierra, el inframundo; y, consumidos por el celo de la casa de Dios rompen sus rostros y sus figuras. Quizá al quebrarse la roca, al quemarse el código se fragmentan o queman las imágenes mentales de los indígenas que unían la piedra con la Divinidad o entidad anímica. ¿Acaso se refieren con esto a la muerte de sus Dioses?

Sus antepasados que también honran, les enseñaron a dar culto a Ellos; por eso es que acercan la boca a la tierra, se sangran, queman copal y ofrecen sacrificios. A través de estas representaciones cumplen las promesas.

El paso de la edad media a la moderna es marcada por el matrimonio de unos reyes católicos. No sólo se casaban Fernando e Isabel, sino que se fraguaban dos coronas que forjaron la monarquía monoteísta española. Son ellos mismos quienes fundan el Santo Oficio de la Inquisición en 1478 para mantener la ortodoxia católica en sus reinos. Los judíos fueron expulsados en 1492 por orden de los Reyes Católicos, y pusieron las bases para expulsar a los moriscos entre 1609 y 1613. Estos tres hechos históricos son testimonio de la intolerancia contra todo tipo de creencia y cultura que no fuera la España católica.

Fray Juan de Zumárraga, obispo de México, el que fue nombrado protector de los indios y protagonista en la Aparición de la Virgen de Guadalupe, había sido inquisidor y represor de brujas

---

<sup>23</sup> [Http://Shalomhaverim.OrgPrint](http://Shalomhaverim.OrgPrint).

en el País Vasco. Aunque la *Santa Inquisición* no tenía jurisdicción sobre el indígena, se le debía tener bajo tutelaje. Existen procesos inquisitoriales donde se documentó el modo en que algunos indígenas realizaban ritos mágicos relacionados con superstición, brujería, hechicería, zahorí, el pacto con el demonio, etc. Señalo varios en nota.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> AGN Inquisición. *Edicto impreso del Santo Oficio contra el uso del peyote*. México:, 1620: 333.35a. Print. , AGN Inquisición. *El padre Juan de Contreras contra doña María de Montoya porque sahuma ídolos*. Antequera:, 1624: 303.24. Print. , AGN Inquisición. *Del Comisario de Oaxaca contra Andrés, esclavo de Don Luis de Quezada, por zahorí y brujo*. Antequera:, 1617: 316.26. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra Juan Ventura, mulato esclavo, por haberle hallado un ídolo*. Oaxaca:, 1620: 329.12. Print. , AGN Inquisición. *Información contra Cristóbal, negro esclavo, que se comía la comida que los indios ofrecían en sus idolatrías a los dioses*. 11 fojas Vol. Yucatán:, 1582: 125.69. Print. , AGN Inquisición. *Agustín Alonso Melgarejo, contra varios indios*. Meztitlán:, 1624: 303.64. Print. , AGN Inquisición. *Denuncia. Carta del Dr. Hernando Ruiz de Alarcón contra algunos indios sobre supersticiones*. 13 de septiembre 1624. Amilpas de Tlaquilténango:, 1624: 303.19. Print. , AGN Inquisición. *Descripción de bailes de los indios huastecos*. Pánuco:, 1629: 303.39. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra Gaspar de Solís y doña Mariana de Rivera, su mujer, por haber llamado a un indio para que curara a su hijo*. 2 fojas Vol. Acahuato:, 1618: 317.19. Print. , AGN Inquisición. *Carta de frey Juan de Heredia, franciscano guardián de Sichú, avisando que Ana y Beatriz Jaramillo desentierran a los muertos y se roban los huesos para hechicerías.*, 1618: 317.43. Print. , AGN Inquisición. *Oraciones recogidas por el Santo Oficio, una de ellas para contener las hemorragias*. México:, 1619: 322.14a. Print. , AGN Inquisición. *Oraciones recogidas por el Santo Oficio, una de ellas para contener las hemorragias*. México:, 1619: 322:14a. Print. , AGN Inquisición. *Oraciones recogidas por el Santo Oficio, una de ellas para contener las hemorragias*. México:, 1619: 322:14b. Print. , AGN Inquisición. *Oraciones recogidas por el Santo Oficio, una de ellas para contener las hemorragias*. México:, 1619: 322.14b. Print. , AGN Inquisición. *Doña Ana María de Soria contra sí porque sus orden e ignorancia un indio tomó el peyote para ver si parecía un mestizo que se le había mudado de casa*. México:, 1622: 335.96. Print. , AGN Inquisición. *El Comisario de Puebla contra Nicolás de Mota que dijo a un indio que tomase peyote para para descubrir cuatro mulas que le habían hurtado*. Puebla:, 1622: 335.104. Print. , AGN Inquisición. *Denunciación contra Catalina de Olivares, Gertrudis Dávila, Pedro Pérez de Garfías, Gonzálo Pérez su hijo y Jusepe, indio por tomar peyote y nanacates*. Taximaroa:, 1630: 340.4. Print. , AGN Inquisición. *Proceso criminal contra Leonor de Isla, mulata, por hechicera. (Este proceso contiene muy curiosos datos sobre los procedimientos de las brujas en sus prácticas, así como multitud de oraciones especiales para hechicerías.)*. México:, 1622: 341.1. Print. , AGN Inquisición. *Información hecha por comisión de este Santo Oficio contra Pedro Silva, español, Jorge Cardoso, mestizo, Francisco Ramírez, mulato por mal nombre el zambillo y Joaquín, indio, prese en la cárcel por haber tomado el peyote y el ololiuhqui para saber el suceso de sus causas*. México:, 1622: 341.4. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra doña María de Castro y un indio que tomó el ololiuhqui para adivinar en dónde estaba la hija de la primera y así lo adivinó*. México:, 1622: 342.15b. Print. , AGN Inquisición. *Información contra Francisco Maldonado, corregidor de Atlixco, por tomar peyote y semillas de ololiuhqui, ser brujo y blasfemo*. Atlixco:, 1622: 342.3. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra doña María de Castro y un indio que tomó el ololiuhqui para adivinar en donde estaba la hija de la primera y así lo adivinó*. México:, 1622: 342.15a. Print. , AGN Inquisición. *Edicto impreso del Santo Oficio contra el uso del peyote*. México:, 1620: 333.35b. Print. , AGN Inquisición. *Información contra Hernán Sánchez Ordiales, beneficiado de Cuacomán en Michoacán, por haberse curado con una india porque según decía lo había hechizado y la india le chupó una llaga que tenía en la pierna y con esto le sacó 3 huesos de muerto que el hechicero le había metido con sortilegios*. Michoacán:, 1624: 348.4. Print. , AGN Inquisición. *Carta del Br. Francisco Navarros sobre palabras de los indios*. Tepatlán:, 1626: 354.206. Print. , AGN Inquisición. *Magdalena, india, denuncia de sí y pide misericordia al Santo Tribunal por haber tomado peotl*. Santa Ana Maya, Michoacán:, 1634: 380.536. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra varios indios por idolatría*. San Miguel, Oaxaca:, 1654: 456.542b. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra varios indios por idolatrías*. tomo 457 Vol. San Miguel, Oaxaca:, 1654: 456.542c. Print. , AGN Inquisición. *Testificación contra varios indios por idolatría*. tomo 457 Vol. , 1654: 456.542a. Print. , AGN Inquisición. *Carta del padre maestro fray Martín Vergara, de la orden de San Agustín, calificados de este Santo Oficio en que trata de la raíz del peyote y que se le avise si por medicina se podrá tomar*. Cuitzeo:, 1621: 486.417. Print. , AGN Inquisición. *El Señor Inquisidor Fiscal contra una mestiza llamada Teresa y una india llamada Gerónima, por supersticiosas*. Sombrerete:, 1696: 497.23. Print. , AGN Inquisición. *Contra Hernando de Porras, de la orden de San Agustín por haber sacado un indio con coraza desnudo de la cinta arriba y le tuvo toda la misa mayore en pie por haber tomado el ololiuhqui*. Chiautla:, 1625: 510.133. Print. , AGN Inquisición. *Pablo Carrascosa da razón de los desórdenes que los indios cometen en Tixtla y aun mestizos y españoles*. Tixtla:, 1663: 513:5. Print. , AGN Inquisición. *Información contra Antonio Muñoz y Joseph de Santigao, mulatos libres, por haber azotado a un indio, acusándolo de brujo*. Tulancingo:, 1674: 517.560. Print. , AGN Inquisición. *Proceso criminal contra Francisco, indio de Orizaba, por decir es supersticioso*. Orizaba:, 1674: 518.193. Print. , AGN Inquisición. *Autos fechos sobre la yerba pipizintli que se halló sembrada en el pueblo de Tepepan a unos indios.*, 1698: 706.27. Print. , AGN Inquisición. *Los médicos de la Puebla sobre una proposición para usar en la medicina, del remedio del cráneo humano*. Puebla:, 1702: 724.1. Print. , AGN Inquisición. *Edicto prohibiendo tomar la raíz del Peyote para adivinaciones.*, 1684: 758.105. Print. , AGN Inquisición. *Delixencias fechas por don Pedro*

A pesar de que la palabra *magia* viene del antiguo persa *magush*, los españoles y la Inquisición identificaron muchas de las representaciones culturales mesoamericanas, etiquetándolas con los marbetes de la *magia*, la *adivinación* y la *hechicería*. Hagamos un análisis anacrónico. Veamos un texto actual en español de la Iglesia Católica coordinado por el entonces Cardenal Joseph Ratzinger que dirigía la Congregación de la Doctrina de la Fe, lo que antes se había llamado la Santa Inquisición. Aunque es un documento reciente, se sigue fundamentando en la Biblia y la tradición para mantener su postura más o menos igual ante la adivinación y la magia o la hechicería.

#### Adivinación y magia

Dios puede revelar el porvenir a sus profetas o a otros santos. Sin embargo, la actitud cristiana justa consiste en entregarse con confianza en las manos de la providencia en lo que se refiere al futuro y en abandonar toda curiosidad malsana al respecto. Sin embargo, la imprevisión puede constituir una falta de responsabilidad *Catechismus Catholicae Ecclesiae*[1997: 2115].

Es obvio que este texto, aunque moderno, habla de una religión que se considera verdadera y llama malsano al deseo de conocer el futuro. Sólo la élite de sus profetas y santos pueden verlo y excluye a cualquier hombre de conocimiento de otra religión.

Todas las formas de adivinación deben rechazarse: el recurso a Satán o a los demonios, la evocación de los muertos, y otras prácticas que equivocadamente se supone “desvelan” el porvenir (Cf. Dt 18, 10; Jr 29, 8). La consulta de horóscopos, la astrología, la quiromancia, la interpretación de presagios y de suertes, los fenómenos de visión, el recurso a “mediums” encierran una voluntad de poder sobre el tiempo, la historia y, finalmente, los hombres, a la vez que un deseo de granjearse la protección de

---

*Martínez de Palacio, notario en el Santo Oficio y alguacil mayor, por mandado del bachiller don Julio de Torres Navarrete, cura por su Magestad y juez eclesiástico en el partido y doctrina de Silayayuapan en esta misteca baja y comisario del Santo Oficio por denuncia qu remitió el bachiller don Manuel de Medina Villavicencio, cura de Mistepeque la que ante su merced hizo Domingo Velasco, coyote, contra Juan Tenorio, mestizo, y Pascual Luis, indio, ambos vecinos de esta jurisdicción. Zilacayoapan:, 1726: 813.68. Print. , AGN Inquisición. Denuncia que hace don Juan de Carona, español, contra un mozo zapatero de Huachinango, era hechicero y curandero de hechizos y que los indios de muchos pueblos lo buscaban y solcitaban con el nombre de tepatiani, que significa curandero o tlamatin, adivino: Puebla:, 1774: 1168.16. Print. , AGN Inquisición. El Señor inquisidor Fiscal de esta Santo Oficio contra María Gómez, por tener pacto con el demonio y ser bruja, en este delito está complicada una mujer india, llamada Leonor, las que se iba a volar diciendo: de Villa en Villa mi Dios y mi Santa María. Guadalajara:, 1735: 1175.37. Print. , AGN Inquisición. Apreensión de un indio viudo del pueblo y Real de Suaqui, llamado Ambrosio, por enseñar a los indios su diabólica escuela consistente en bailar con unos meneos y rídiculos compases un canto que él llama del Peyote. Tecoripa:, 1776: 1104.24. Print. , AGN Inquisición. Proceso contra doña Maria de Luna, porque toma la yerba ololiuhqui para saber lo pasado y lo venidero., 1650: 435.12. Print. , AGN Inquisición. Dos cartas de fray Rodrigo Alonso, calificador del Santo Oficio en Texcoco, solicitando lincencia para absolver a una mujer que molió peyote para unos hombres que buscaban minas. Texcoco:, 1632: 373.3. Print. , AGN Inquisición. Información contra Antón mulato, por usar el peyote y ser casado dos veces. Villa Santa Fe. Nuevo México:, 1632: 304.26. Print. , AGN Inquisición. Testificación de María de Ochoa contra doña Petrona de Galarza, porque toma y hace tomar peyote para saber cosas. México:, 1618: 317.21. Print. , AGN Inquisición. Francisca Muñoz contra Ana Sánchez, mestiza. 1 foja Vol. Querétaro:, 1614: 278.400. Print. , AGN Inquisición. Joana Muñoz contra Ana Sánchez, mestiza. 1 foja Vol. Querétaro:, 1614: 278.415. Print. , AGN Inquisición. Denuncia contra una mulata por tomar peyote y cuatro oraciones que remite el cura de Tepoztlán. 8 fojas Vol. Tepoztlán:, 1614: 301.10. Print. , AGN Inquisición. El señor Inquisidor del Santo Oficio contra Magdalena, mulata libre, por haber tomado el peyote para saber si estaba preñada. 7 fojas Vol. Cuautla:, 1614: 302.8. Print. .*

poderes ocultos. Están en contradicción con el honor y el respeto, mezclados de temor amoroso, que debemos solamente a Dios *Catechismus Catholicae Ecclesiae*[1997: 2116].

Los españoles identificaron a algunas de las entidades invocadas con demonios. Condenaron sus métodos adivinatorios basados en el calendario, su invocación de los muertos, los métodos para conocer el futuro; la lectura de los códices; el culto a los astros, los dueños de los lugares, los espíritus del monte; la lectura de los signos de los fenómenos atmosféricos, los animales, los sueños; los métodos para conocer el pasado o la enfermedad del paciente; el recurrir a los sabios para cambiar el tiempo, la historia y la conducta humana. Es evidente que se quiere evitar los poderes ocultos, no vaya a ser que estén relacionados con el demonio. Intenta controlar el temor que se puede tener ante estas entidades.

Todas las prácticas de magia o de hechicería mediante las que se pretende domesticar potencias ocultas para ponerlas a su servicio y obtener un poder sobrenatural sobre el prójimo -aunque sea para procurar la salud, son gravemente contrarias a la virtud de la religión. Estas prácticas son más condenables aún cuando van acompañadas de una intención de dañar a otro, recurran o no a la intervención de los demonios. Llevar amuletos es también reprensible. El espiritismo implica con frecuencia prácticas adivinatorias o mágicas. Por eso la Iglesia advierte a los fieles que se guarden de él. El recurso a las medicinas llamadas tradicionales no legitima ni la invocación de las potencias malignas, ni la explotación de la credulidad del prójimo *Catechismus Catholicae Ecclesiae*[1997: 2117].

Los misioneros coloniales colocaron su religión por encima de las de los pueblos mesoamericanos, persiguieron cualquier forma de medicina tradicional que intentase domesticar lo oculto y tachó a sus creencias de contrarias a la religión católica. También condenó las prácticas para dañar a otra persona, que no gozan de buen predicamento en la mayoría de las culturas, sin incluir entre ellas el *Te Deum* rezado por la destrucción de los enemigos. A los objetos sagrados *del otro* los convirtió en amuletos. Es evidente que si hiciera el ejercicio con documentos de la misma época el resultado sería más escandaloso. Mi intención no es escandalizarme o hacer que otros se escandalicen, sino mostrar la falta de comprensión de los ministros de la iglesia de ayer y hoy ante otros cultos. Con esto podemos ver lo lejos que se encuentra la Iglesia de un verdadero ecumenismo.

Algunos elementos de los rituales indígenas permanecieron invisibles, por el miedo natural ante lo desconocido que sintieron los españoles de aquella época. Su etnocentrismo, ahora obvio para nosotros, los obligó a interpretar todo desde un código moral judeocristiano.

Quizá lo que más les espantaba era el impacto colectivo que tenía el sacrificio humano comparándolo con el del cordero de Dios en la Misa. La marca que dejaba en unos y otros era

diametralmente distinta. No es lo mismo ver pan y vino que realmente ver la sangre y el corazón de un cuerpo humano vivo, aun cuando el martirologio cristiano tienda a mezclar ambos elementos.

Muchas religiones tienen un carácter sacrificial, por el que los límites entre el símbolo y la práctica homicida desaparecen en la mente de los intérpretes llamados, paradójicamente, fundamentalistas o, sencillamente, psicóticos Martínez Sánchez [2010b :49-50: 49-55; Martínez Sánchez [a: 225-227].

Además de imponerse la religión católica, la monarquía y el idioma español se construyó un edificio de representación europeo válido, pero con piedras etnodramáticas: el teatro, el auto sacramental, el misterio, el milagro, la moralidad, etc.

Una característica sustantiva de toda sociedad colonial es que el grupo invasor, que pertenece a una cultura distinta de la de los pueblos sobre los que ejerce su dominio, afirma ideológicamente su superioridad inmanente en todos los órdenes de la vida y, en consecuencia, niega y excluye la cultura del colonizado Bonfil Batalla [1989: 36].

Bajo una política de evangelización los nombres de los pueblos originarios recibieron como apellido el nombre de un santo: la fiesta que se celebraba antes en honor a una entidad de la religión mesoamericana ahora se hacía en honor al santo patrón Bonfil Batalla [1989: 36].

Desentendiéndonos por un momento de dichos antecedentes europeos, volvamos la vista al México prehispánico y tomemos en cuenta las manifestaciones teatrales que existieron antes de la llegada de los misioneros.

Varios historiadores y antropólogos han discutido el tema de la existencia de un arte dramático entre los aztecas y otros grupo precolombinos. Sobresalen dos trabajos: el de Garibay (1953-1954, I: 231-284) y el de León-Portilla (1959). No han sido resueltos todos los problemas que plantean estos investigadores, ni es nuestro fin intentar resolverlos en estas páginas, que aquí se trata principalmente de examinar las raíces del teatro poscolombino.

¿Existía el drama entre los mexicanos antes de la llegada de los frailes? Nuestra respuesta a esta pregunta dependerá de nuestra definición de la palabra "drama" Horcasitas [2004: 33].

Podemos darnos idea sobre los etnodramas prehispánicos y coloniales que se tenían en el territorio amerindio a través de las descripciones de los frailes Sahagún [1979; Durán [1967; Durán [1980] y de algunos cronistas españoles Herrera y Tordesillas [1726]. Todos ellos identifican los etnodramas como teatro.

León Portilla nos introduce a los cronistas que identificaron el teatro en estas representaciones: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Motolinía, Sahagún, Durán, Mendieta y Torquemada, Juan

de Tovar, el Padre Acosta e Ixtlilxóchitl León-Portilla [1997 :121-147: 123], por mencionar solo a los de la cultura náhuatl.

Portilla comenta que han sido pocos los cronistas e historiadores que han abordado ese “teatro náhuatl”. Los primeros son los ya citados. En el siglo XVIII menciona al historiador, anticuario y cronista Lorenzo Boturnini y el jesuita Francisco Xavier Clavijero, quien, en su capítulo XLIII del libro VII, habla del “teatro mexicano prehispánico” Clavijero [1945: 298-301]. Luego agrega a Orozco y Berra y Chavero. En el siglo pasado sitúa a Del Paso y Troncoso y por supuesto María Garibay K. con el capítulo VI (A. M. Garibay, 1953-1954: 331-384) de “Poesía dramática náhuatl” León-Portilla [1959: 123].

También León-Portilla nos muestra las fuentes indígenas. La Colección de Cantares Mexicanos que están en la Biblioteca Nacional de México y los textos de los informantes de Sahagún que están en las bibliotecas del Palacio Nacional en México y de la Real Academia de la Historia, de Madrid en España. El mismo autor hace un análisis crítico de éstos textos León-Portilla [1956b: 8-19; Garibay and León-Portilla [1958]. Ahí según el autor se describen las formas de teatro y las piezas teatrales clasificadas en himnos, monólogos y diálogos León-Portilla [1959: 124].

Gracias a las transcripciones que hicieron algunos misioneros etnógrafos podemos tener acceso al lenguaje ceremonial que se utilizaba dentro de algunos etnodramas prehispánicos de la cultura náhuatl Garibay [1953-1954; León-Portilla [1956b; León-Portilla [1959; Garibay [1993; León-Portilla [2012].

También contamos con algunos textos etnodramáticos como es el caso del Popol Vuh (Rivera Dorado, 2012) o el Rabinal Achí (*Teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí*, 1979), los Anales de los Sahi Raynaud [1946].

Horcasitas nos presenta una estudio introductorio a dichos eventos de representación amerindios con especial énfasis en la cultura náhuatl Horcasitas [2004]. Sten alude a estas representaciones, a las que llama “teatro muerto” Sten [1974], pero parece olvidarse de las comunidades aisladas donde dichos etnodramas han sobrevivido y se han adaptado a las nuevas circunstancias. Johanson también usa el término teatro para calificar las representaciones prehispánicas, presenta una serie de textos que recopilaron o escribieron cronistas españoles del siglo XVI, no sin antes advertir de las interferencias de índole moral o religiosa en un estudio introductorio donde importa del teatro términos como escenarios, mímica, teatralidad, etc. Johansson [1992: 15-38 y 43]. Toriz las mira como espectáculo Toriz [2002]. Villegas discute la cuestión de la existencia del teatro en las

culturas amerindias y prefiere llamarle teatralidad Villegas [2005 :325]. Aunque varios autores defiendan la existencia de un teatro, una literatura dramática, una poesía dramática o una teatralidad prehispánica, e incluso la relatividad en la interpretación de lo que sea el arte escénico, la extensión de la categoría resulta problemática Garibay [1953-1954; Sten [1974; Horcasitas [2004; Toriz [2002; Geist [1996; Araiza Hernández [2009 :99-137; León-Portilla [1997 :121-147].

Se han hecho estudios sobre el llamado teatro náhuatl, pero poco sobre los aspectos de la representación que van más allá del teatro, nos dice Weisz Weisz [1992d :156]. Una reescritura de la historia de las representaciones mesoamericanas se requiere para hacerles justicia. Explicaré a continuación por qué.

En la pregunta: ¿hubo o no un teatro prehispánico? podemos encontrar varios supuestos colonialistas y eurocentristas: el teatro es algo universal; el punto de partida y referencia es la sociedad occidental; la cuna de la civilización es Grecia. Sin embargo, en los capítulos anteriores concluí que el teatro no es una manifestación universal, sino un tipo de representación que tuvo su origen en Grecia para satisfacer ciertas necesidades comunitarias; por lo que es necesario alejarse del modelo etnocentrista para comprender estas representaciones.

Como veremos, el *Quem quaeritis?*, una de las primeras obras medievales, consistió en tres líneas, exactamente 22 palabras cantada en latín. Si buscamos esta obra en una enciclopedia del teatro, sin embargo, la encontraremos bajo el artículo "drama litúrgico". En nuestro siglo han abundado obras no convencionales, limitadas a un monólogo, o a la discusión de una idea, sin acción, ni argumento, ni desenlace en el sentido tradicional. No obstante, todas estas representaciones llevan el nombre de "drama".

En el sentido más amplio, el diálogo más rudimentario, o danza o canto dialogado, puede ser clasificado como drama. Si hiciéramos una recopilación de las formas dramáticas que han existido, y existen, en los cinco continentes, nos sorprendería su variedad.

Tomemos como ejemplos cuatro casos de teatro no occidental. Los primeros dos, provenientes de culturas primitivas del Nuevo Mundo, sólo son "teatro" en el sentido más flexible de la palabra.

1) En el siglo XIX los indios gallineros de la Alta California bailaban una danza acompañada de canto y pantomima. En la primera parte participaban varios danzantes. Luego aparecía un cobarde con una lanza en la mano. Fingía atacar a una mujer. Después de muchos movimientos y acciones, la hería y ella simulaba caer muerta (Powers: 179-180).

2) Herskovits presenció un drama rudimentario bailado y cantado por los descendientes de esclavos negros en Paramaribo, Guayana Holandesa. Los danzantes representaban una escena de la época de la esclavitud. (...)

No es necesario aducir más ejemplos. No es inverosímil que en todas las culturas haya surgido alguna forma de teatro, en el sentido más amplio del vocablo. Y los antiguos mexicanos no fueron



excepción. Como veremos, llegaron a poseer ceremonias de tipo dramático, y farsas o dramas de tipo sagrado y profano Horcasitas [2004: 36].

Si no es teatro, ni arte sacro, ni brujería o hechicería, ¿entonces qué es? Y si escarbamos un poco podemos encontrar quizá su forma particular. ¿Entonces es posible hablar de la existencia de un etnodrama mesoamericano? Me temo que esto tampoco es posible. Y no es que estemos ante las ruinas de un sistema monolítico del etnodrama que se haya fracturado, o ante una práctica “incipiente” sino que precisamente no hay un sistema. Me parece que cometeríamos un error al intentar trasladar una unidad monolítica parecida al teatro griego o las representaciones medievales, construida por el imperio romano en todo Europa y por las monarquías eclesiásticas de Inglaterra, Francia, Portugal y España en el continente Americano. Cada cultura construyó de manera intersubjetiva sus propios etnodramas. Y quizá la pregunta esté lanzada por el mismo deseo de unicidad. Podemos encontrar semejanzas entre los etnodramas pero no un sistema como tal.

Tampoco existe un *término* que haya trascendido a otras lenguas como es el caso *θέατρον*, el sitio para mirar y sus distintas partes como *ορχήστρα*, el espacio para danzar, *σκηνή*, el lugar donde sucede la acción, o bien *per sonare*, la máscara que representa al personaje y amplifica la voz del actor. Ni siquiera existe un sólo término en cada cultura que aglutine las representaciones etnodramáticas. Tampoco es el caso del mixteco.

No encontraremos la presencia de un *Dios* que unifique a la representación, un Dionisio que otorga la identidad de vida y muerte a la tragedia, pero sí el culto a una variada multitud de entidades invisibles, el *Quetzalcóatl* para los mexicas, *Kukulkán* para los mayas, *9 Viento* para los mixtecos y para todos la serpiente emplumada, fuerzas de la naturaleza relacionadas con el ciclo agrícola; lo mismo sucede con la lluvia, *Tláloc* en la lengua nahua, *Savi* en mixteco, *Chaac* en maya, *Cocijo*, en zapoteco y *Tajín* en totonaca, etc. En muchas de ellas se comparte el culto al sol, la luna, Venus, el viento, la tierra, el maíz, a los antepasados dentro de un ciclo agrícola de fertilidad. Tampoco estamos seguros de si debemos hablar de Dioses o de fuerzas naturales y/o sobrenaturales personificadas, zoomorfizadas o si se trata de un politeísmo o animismo. Gabriel Weisz prefiere hablar de personificaciones somáticas, término que se abordará en el capítulo del ritual de la enfermedad.

No hay un *tiempo* homogéneo para todos. No hay un calendario mesoamericano sino calendarios, cada cultura tiene el suyo, pero comparten algunos aspectos. Muchos etnodramas contienen elementos cosmogónicos, cuyo eje es el calendario ritual de 260 días dentro de un sistema vigesimal.

No encontramos a *actores* que interpretan a un personaje, sin embargo sí hay curanderos que dialogan con entidades invisibles, hay nahuales que se desdoblan en un animal; cada recién nacido tiene un nahual, un animal compañero vital; o, en tiempos prehispánicos, el sacrificado mimetiza al Dios en una especie de posesión divina y es ofrendado como tal.

Tampoco hay un *espacio* único replicado en Mesoamérica en donde sucede el etnodrama. Sin embargo, existen centros ceremoniales parecidos: *Monte Albán, Mitla, Uxmal, Chichén Itzá, Teotihuacán*, un espacio geométrico común, las pirámides para realizar sacrificios humanos en honor a alguna fuerza de la naturaleza. La presencia del Juego de Pelota fue un elemento fundamental, para Paul Kirchoff, con el cual identificar una zona mesoamericana: un espacio donde se representa el cosmos y el ser humano debe sostenerlo Olivier [2002 :101-120: 103]; el *momoztli*, es un espacio nahua para danzar y representar; por poner sólo algunos ejemplos. Otro elemento importante que cabe recalcar es el paisaje y la relación con la naturaleza.

No hay *textos* que se escriban para ser representados, pero sí la presencia de una escritura iconográfica con algunos elementos compartidos entre códices mexicas, mayas y mixtecos. Los casos del *Popol Vuh* Rivera Dorado [2012] o el *Rabinal Achí Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí)*[1979], los Anales de los *Sahi* Raynaud [1946], no son guiones teatrales sino reconstrucciones narrativas a partir de la oralidad del etnodrama del Juego de Pelota, en el caso del *Popol Vuh* y un etnodrama sacrificial, en el caso de *Rabinal Achí*, a través de la representación, cuya influencia europea aún se discute. Se dice que se representaba desde el siglo XIII y en el siglo XVII fue prohibido por Juan Maldonado de Paz y representado clandestinamente hasta 1856.

Desde el siglo XIII al XVII, el *Rabinal Achí* fue representado sistemáticamente en las comunidades maya achí. En 1625, el oidor Juan Maldonado de Paz, Juez oficial de la Casa de Contratación de las Indias, prohibió su escenificación, lo que trajo como consecuencia que a partir de esa fecha y hasta 1856, la obra fuera representada clandestinamente Henríquez Puentes [2007 :79-108: 80].

Un parangón sagrado se interpretaba en un evento de representación y adquiría una dimensión intersubjetiva, cada vez de manera distinta. También se encuentran los discursos ceremoniales que se aprenden de forma oral de generación en generación. En *tu'un savi* se le llama en una variante *tu'un va'a*, la palabra de bienestar o en náhuatl *huehuetlahtolli*, la palabra de “los viejos” (*tata xikua'a* en *tu'un savi*). Los informantes de Sahagún le explican cómo debería ser este lenguaje.

Lo tercero que debes de notar, hijo mío, es acerca de tu hablar. Conviene que hables con mucho sosiego; ni hables apresuradamente, ni con desasosiego, ni alces la voz, porque no se diga de ti que eres vocinglero y desentonado, o bobo o alocado o rústico; tendrás un tono moderado, ni bajo ni alta en hablar; y sea suave y blanda tu palabra (Sahagún, 1956, II: 148).

Nuestras categorías de arte, religión, ciencia, técnica no corresponden a las mesoamericanas. Un etnodrama entretejía música, canto, danza, pintura, artesanía, escultura, arquitectura, poesía... que es a la vez arte, religión, conocimiento y técnica.

Según Piña hay evidencia de la presencia de una “danza-teatro” en las culturas zapoteca, mixteca y nahua Piña Chán [1967]<sup>25</sup>. Agudelo y otro señalan que también en la Purépecha Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 117]. Una *práctica multi-escénica* fusiona el canto, la danza, la música.

Los españoles, al comprobar que el rito, fusionado a la música y la danza, podía fortalecer su espíritu guerrero y religioso, tuvieron miedo. Por lo mismo, Antonio de Mendoza limitó los instrumentos y la participación indígena en las representaciones Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 126].

Según Agudelo hay un papel diferente al que se le otorga a la música en occidente. En Europa se intentaba provocar emociones. Esa diferencia se basaba en una arquitectura distinta. Los espacios sagrados eran también importantes: se construían enormes edificaciones que eran verdaderas cajas de resonancia de un mensaje que se transmitía y se transmite a los sentidos de los cuerpos de los Dioses. El sonido de la palabra tenía un efecto especial y profundo. Pero también en las procesiones se tocaban flautines y provocaban emociones como miedo, llanto, angustia, violencia Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 125].

La música contribuye a alterar la percepción; a cambiar e impactar los *relojes circadianos* del cuerpo. Tal vez haya una relación matemática entre el mito, el calendario y la música prehispánica. Los instrumentos musicales para nosotros tienen un concepto plástico, estético; pero para estas culturas eran en realidad objetos sacros, rituales que se utilizan dentro de un *etnodrama* Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 117].

Los *etnodramas* existieron y han sobrevivido a los ataques de una cultura dominante. Continúan siendo representados en sitios sacralizados para provocar un cambio en la percepción, un trance, crear un sentido de pertenencia: una visión compartida-comunitaria con el objetivo de dialogar con las fuerzas naturales y restablecer un equilibrio, con o sin la ayuda de sustancias psicotrópicas. Ahí tal vez se baila o se canta, se ora, se busca la reciprocidad, se trata de compartir un espectáculo colectivo corporal-ecológico, organizando las acciones por medio de un mito, donde los objetos son resignificados en pro del bienestar.

---

<sup>25</sup> Citado por Díaz F. Díaz. *La educación de los aztecas*. México: Panorama Editorial, 1983. Print. .

Por tanto, intento en este capítulo bocetar algunas imágenes del contexto de los etnodramas mesoamericanos con el fin de mostrar qué tan poco los hemos comprendido y la necesidad de distinguir entre las representaciones europeas y las mesoamericanas. No es motivo de este estudio realizar un panorama completo sobre los etnodramas mesoamericanos prehispánicos, coloniales y modernos. Me limitaré a dibujar la complejidad del tema como invitación para otros investigadores a continuar y mostrar otras perspectivas que yo no alcance a ver.

No hay un solo concepto totalizador que abarque absolutamente el universo completo de los etnodramas. Prefiero usar el término *etnodramas*, en plural, para evidenciar el intento fallido de sostener la unidad. Las estructuras de cada uno de los etnodramas varían de cultura a cultura y de grupo a grupo, de curandero a curandero, de granicero a granicero, de hierbero a hierbero, de danzante a danzante, de cantor a cantor, de músico a músico, de comunidad a comunidad, de aprendiz a aprendiz y de época en época. Al no haber unidad, pareciera fragmentarse el proyecto y no tener consistencia. Y es precisamente esta intersubjetividad fragmentaria la que configura quizá un mosaico etnodramático.

Con esto podemos comprobar la existencia de unos etnodramas prehispánicos. De ahí parten nuestras siguientes preguntas ¿Murieron o no estas representaciones? ¿Hay o no una continuidad que aún sobrevive? ¿Hay lugares dónde se conserva pura sin contaminación de elementos de otras representaciones? Detrás de esta última pregunta se esconde el deseo de cierto primitivismo que pretende que las culturas permanezcan puras. Veamos en el siguiente apartado lo que podemos decir de ello.

México y Mesoamérica siguen siendo una civilización negada que “está en el paisaje, en los nombres, en todos los rostros, a todo lo largo y ancho del país” Bonfil Batalla [1989: 13]. Yo añadiría que también está en sus representaciones. Es hora de florecer.

Muchos cronistas no supieron apreciar lo que veían antes sus ojos y describían en sus letras. Sin embargo hubo algunos cronistas y estudiosos de la lengua y la cultura indígena, como Bernardino de Sahagún, quienes supieron reconocer la altura intelectual que habían alcanzado estos pueblos Bernardino de Sahagún, [1979].

Contrastan estos juicios formidablemente con las opiniones sobre los poderes intelectuales del indígena, de otros cronistas españoles quienes expresan su admiración por las conquistas mentales de los nativos mesoamericanos, confirmadas, por cierto, por los investigadores modernos: su astronomía, sus sistemas exactos de computar el tiempo, su escritura y sus libros, sus abstracciones teológicas y su numeración por posición. Todas estas realizaciones no son puramente visuales sino productos de un mundo intelectual altamente desarrollado Horcasitas [2004: 80].

A estas representaciones Horcasitas las califica de un dramatismo extraordinario y teatro incipiente, siendo que en realidad se trata de etnodramas distintos al teatro náhuatl que iniciaron los europeos.

Siguiendo con nuestra comparación entre la evangelización de Europa y América hay que notar que los pueblos americanos de las altas culturas - por ejemplo, los mayas, aztecas e incas- vivían en un mundo de ritos de un dramatismo extraordinario (y aun de un teatro incipiente). La pompa ceremonial indígena era seguramente más elaborada que entre los pueblos de occidente y norte de Europa Horcasitas [2004: 18].

Horcasitas nos brinda en su estudio preliminar Horcasitas [2004: 24-25], una serie de datos que testimonian la existencia de etnodramas dialogados en lenguas indígenas cuyas raíces se encuentran en la época colonial de Mesoamérica<sup>26</sup>. Me centraré en citar sólo las que puedan tener mayores raíces prehispánicas. En Nicaragua está la Danza *Naachú-Nasamanicu* y el *Nazdagañu* en Chorotega-mangue. El abate Brasseur de Bourbourg fue el primero que transcribió el texto a mediados del siglo XIX Baratta [s.f.: 197]; la danza *Cujtan-Cuyámet*, la caza del tunco del monte o jabalí Baratta [s.f.: 254] en Guatemala; está el drama *Rabinal Achí* Henríquez Puentes [2007 :79-108] descubierto por el abate Brasseur de Bourbourg. También están los dramas en lengua maya:

Tenían y tienen farsantes que representaban fábulas y historias, que tengo por cierto sería bien quitárselas, por lo menos las vestiduras con que representan, porque según parece son como las de sus sacerdotes gentiles [...] Son graciosos en sus motes y chistes que dicen a sus mayores y jueces, si son rigurosos, ambiciosos, avarientos, representando los sucesos que con ellos les pasan, y aun lo que ven a su ministro doctrinero, lo dicen delante de él y a veces con una sola palabra. Pero quien los hubiere de entender necesita ser gran lengua y estar muy atento. Son más peligrosas éstas cuando se hacen de noche en sus casas porque sabe Dios lo que allí pasa, y por lo menos muchas paran en borracheras. Llamam a estos farsantes Balzam, y por metáfora con este nombre al que es decidor y chocarrero, y remedan en sus representaciones a los pájaros López Cogolludo [1957 :2 vols.: 187].

La danza del tigre se representaba en la lengua chontal de Tabasco y se prohibió en el año 1631 Navarrete [1971 :374-376], en Atoyac, Guerrero; se representaba en cuicateco, lengua desaparecida, la Danza de los mecos Weitlaner [1948 :377-383].

Los indígenas, ricos en un mar de representaciones, no tuvieron reparo en acoger con gran facilidad el arte sacro, las fiestas y el teatro europeos. Su misma diversidad en el culto de fuerzas naturales y sobrenaturales, les permitía estar bastante abiertos a otros sistemas de representación. Los católicos,

<sup>26</sup> Algunas representaciones salen del territorio mesoamericano como es el caso de la danza dialogada panameña, quizá de origen náhuatl o pipil, llamada *Los montezuma* José Juan Arrom. "Drama of the Ancients." *The Americas* Marzo (1952): 16-9. Print., Eduardo Matos Moctezuma. "La danza de los Montezumas." *Anales del Instituto Nacional de Antropología* XVIII (1965) Print.: 71-79.

herederos de una divinidad celosa no toleraron la diversidad e iniciaron un desmantelamiento de las imágenes de sus Dioses, centros ceremoniales, objetos sagrados. Sobre sus espacios sacros colocaron iglesias, estatuas de santos y vírgenes, cruces, cálices, destituyeron al oficiante y colocaron sus misioneros y sacerdotes, quemaron sus códices y los sustituyeron por la Biblia. Encima de los etnodramas colocaron el teatro y el drama religioso. Con la intención de desplazar sus imágenes mentales y sustituirlas por las imágenes del cristianismo, se inicia un periodo de contacto largo entre las representaciones que dará lugar a un tipo de teatro enriquecido con aspectos etnodramáticos y etnodramas con elementos cristianos.

Los mismos misioneros españoles, alentados por el éxito del drama como instrumento de proselitismo en América, llevaron al teatro a Asia Horcasitas [2004: 31].

El teatro catequístico se convirtió en antagonista de los etnodramas indígenas mesoamericanos, pero es el continuador de las representaciones étnicas. Los españoles lo utilizaron como arma para conversión de los que habían sido seducidos por el demonio.

Cuando el cristianismo desde el siglo primero hasta el décimo, se fue difundiendo del oriente del Mediterráneo hacia occidente (por ejemplo, a España, Francia e Inglaterra) y hacia el norte (Alemania y Escandinavia), los misioneros utilizaron varios sistemas para ganarse adeptos: la predicación, la lectura de los Evangelios, el ejemplo personal, la incorporación de elementos religiosos locales ya existentes -hasta se utilizó la misma fuerza física-. Sin embargo, no sé de un caso en que el teatro haya servido de arma para el proselitismo. El drama que existió en Europa durante la Edad media no tenía el fin de convertir a tribus paganas, sino de reforzar la fe de los pueblos que ya habían sido cristianizados durante muchas generaciones Horcasitas [2004: 17-18].

El teatro catequético no nació de la nada, sino que partió con una intención particular; pero tras sus bambalinas se esconden estructuras prehispánicas: las intenciones y los deseos censurados de los pueblos originarios. Luego debemos hablar de representaciones en contacto.

Sería erróneo, por tanto, afirmar que el drama en lengua náhuatl no es indígena porque trata de temas que desconocían los mexicanos en la época precortesiana. En tal caso tendríamos que negar la autenticidad de la talavera poblana, del sombrero de petate, del tequila, de los mariachis y del rebozo ya que no existían en México antes de la venida de los españoles. (La misma civilización azteca estaba impregnada de elementos procedentes de otras culturas. El culto al jaguar venía de la zona tropical del sureste, la metalurgia probablemente de la región Guerrero-Oaxaca, la cerámica policroma del área Puebla-mixteca, el culto de *Tlazolteotl* de la Huasteca) Horcasitas [2004: 61].

Tiempo después, el mismo teatro catequético se prohibió. Los españoles se percataron de que los etnodramas eran cimientos vivos bajo el vestuario del teatro catequético, danzas y misterios. Estas representaciones se mantenían vivas gracias al disfraz del teatro sagrado, habían incorporado elementos de otras entidades invisibles como Jesús, la Virgen, los Santos, el Demonio pero en

algunos casos la estructura permanecía, en otros los elementos cristianos predominaban. Así como las lenguas se influyen unas a otras, las representaciones al entrar en contacto se modificaron y surgieron nuevas formas de representación teatral y sacra: el teatro catequético, las nuevas danzas de moros y cristianos, las fiestas patronales de los pueblos con elementos agrícolas, sólo por mencionar algunos ejemplos.

En resumen: el teatro misionero americano nació debido al gran apogeo del teatro religioso en España en el momento de la colonización, y al hecho de que España conquistó las culturas americanas más complejas y elaboradas, donde el indígena ya estaba acostumbrado a ceremonias fastuosas y aún a un drama incipiente Horcasitas [2004: 19].

Horcasitas opina que el teatro franciscano tuvo sus raíces en el México prehispánico y cita la descripción de Durán acerca de un ejecutante que tenía que “hacer el papel” de la Diosa. Nuevamente la metáfora del teatro aparece. Sin embargo quien personificaba a la deidad se transformaba realmente en ella Horcasitas [2004: 85].

Desde aquel día, que era el centeno antes de que la sacrificasen, entregándola a aquellas viejas [parteras], le traían una carga de nequén y haciéndoselo rastrillar y lavar e hilar y componer una tela y tejer, sacándola a cierta hora a cierto lugar del templo, donde hiciese aquel ejercicio...

Llegada la víspera de la fiesta, acabada la obra que aquella india había tejido, que era unas naguas y una camisa de nequén, llevábanla aquellas viejas al tiánguiz, y hacíanla sentar allí, para que vendiese aquello que había hilado y tejido, para denotar que la madre de los dioses en su tiempo, su ejercicio para ganar de comer era hilar y tejer ropas de nequén y salir a los mercados a venderlo, para sustentar a sí y a sus hijos. Donde, para ir al tiánguiz la acompañaban unos indios, disfrazados de guastecos Durán [1967, I: 145-146].

No es lo mismo el tratamiento que se le da a la realidad y la ficción en el teatro que lo que se representa en un etnodrama. En este último lo que se representa es real.

Como se ve en el texto anterior ("en los mismos entremeses mezclaban palabras deprecativas") *se rezaba real y sinceramente* en una comedia. Podríamos citar otros ejemplos de realismo en los espectáculos mexicanos: comidas "fingidas" en que todos comían, o batallas "simuladas" en que realmente se herían los participantes Horcasitas [2004: 95].

Veamos ahora cómo fue que iniciaron las representaciones proselitistas que contenían elementos etnodramáticos.

## Eurodramas

Con el fin de contextualizar el estudio de dos etnodramas vivos de la comunidad de El Jicaral, lejos de intentar mostrar un panorama histórico del etnodrama americano o mesoamericano, me limito a bocetar algunos aspectos sobre cómo los etnodramas mesoamericanos han sido mal interpretados bajo paradigmas de otras representaciones ya sea teatrales o religiosas. El objetivo de la reflexión es tratar de descubrir lo que está debajo de nuestra indumentaria conceptual. A pesar de su persecución, los etnodramas continúan vivos.

El *etnodrama* es un tipo de representación marginal que ha sido estudiado con moldes teatrales o religiosos. No es hasta los años ochenta que se estudia este tipo de representaciones, no desde el teatro sino desde las estructuras particulares de este tipo de eventos. El teatro náhuatl, por así decirlo, es hijo de la violentación del etnodrama por el *eurodrama*.

Otro aspecto notable, desde luego, es el literario. Tanto los frailes como los indígenas crearon y escenificaron las piezas, produciendo por lo tanto formas literarias nuevas, muy diferentes de la literatura prehispánica indígena y de la peninsular Horcasitas [2004: 57].

Con la llegada de los españoles inicia el contacto entre los etnodramas y las representaciones europeas, teatrales y religiosas. Otros estudios hablan sobre el nacimiento de un tipo de teatro específico de la Nueva España donde se relaciona la liturgia, la fiesta y el espectáculo. Sin embargo pocos reconocen la existencia de un tipo de representación distinta a la europea, una representación étnica parateatral. Principia para el etnodrama una etapa de mezcla, convergencias, contacto pero también de persecución, clandestinidad y extinción.

En la obra de los frailes evangelizadores se ve un método de expresión dramática totalmente formado a las normas y prácticas europeas: los cantos de los indios, para rememorar hechos viejos, o para contar los nuevos, mantienen la manera antigua. Si varían los asuntos y en parte los procedimientos, la música, el baile, el estilo y aun temas literarios de la antigua cultura se conservan incólumes. Es uno de los más perceptibles ejemplos del mestizaje cultural que tendremos que ver con detención Garibay [1953-1954: 355].

La conquista religiosa de América y en particular de Mesoamérica se logró en gran medida gracias al poder de las representaciones teatrales y medievales que la iglesia española había probado en su territorio. La iglesia católica había adquirido suficiente experiencia en su lucha contra la cábala de los judíos, la tradición sufí de los musulmanes, y los métodos adivinatorios de los gitanos. El teatro



catequético persiguió e intentó suplantar el etnodrama mesoamericano. Sin embargo lo que pervive aún hasta nuestros días es un mestizaje de representaciones (Horcasitas, 2004; Partida, 1992).

El teatro náhuatl fue una herramienta experimental de conquista religiosa. Una estrategia de aculturación mediante la representación.

El tema que se tratará aquí es de trascendencia en varios sentidos. Uno de los más notables es que se trata de uno de los experimentos más ambiciosos (y de los más fugaces), en la historia de las conquistas espirituales. Los misioneros se proponen, a través del teatro, cambiar la mentalidad de pueblos que no conocen la religión que traen los europeos. Esperan que los aborígenes mexicanos, mediante métodos audiovisuales, abandonen rasgos culturales y religiosos milenarios, algunos de los cuales se remontan a Teotihuacán y Tula. De la noche a la mañana, los indígenas, que veinte años antes habían adorado a Huitzilopochtli y Tezcatlipoca, deben enterarse y creer en Adán y Eva, en Abraham e Isaac, en la Redención, en la toma de Jerusalén por Santiago. Por medio del teatro también deben aprender un nuevo código moral y aceptar toda una serie de rasgos culturales nuevos. ¿Fue éxito o fracaso el experimento? Intentaremos contestar a esta pregunta en nuestras conclusiones Horcasitas [2004: 56].

La convergencia que los misioneros lograron entre la *Cuatlicue Tonantzin Tlalli* y la Virgen María a través de la imagen de la Virgen de Guadalupe es prueba de este sincretismo de representaciones. Veamos en los textos teatrales elementos prehispánicos. El jade está presente: “Juan Diego: Ya se abren las flores, mujer preciosa como jade, mi amado amanecer” Horcasitas [2004: 323]; el collar de flores: “Juan Diego: Mi amado collar florido” Horcasitas [2004: 324]; las plumas de Quetzal: “como preciosa pluma de Quetzal (la Virgen María)” Horcasitas [2004: 324]; la presencia de los ancestros: “Totopito: Ya sé que soy un gran holgazán, y mi padre holgazán, y mi abuelo holgazán y mi madre holgazana. Y todos son holgazanes, todos lo que están aquí, junto con los ancestros, y mi madre perezosa, a quien veo ahora” Horcasitas [2004: 342].

Los primeros tres franciscanos desembarcaron en Veracruz en agosto de 1523; luego llegaron doce españoles el 13 de mayo de 1524. Entre estos dos grupos (Gante fue el único sobreviviente) se hicieron los primeros intentos de una representación.

“Los años que transcurrieron entre la llegada de los misioneros y la representación de la primera obra, *El juicio final* en 1533, son algo misteriosos. Las fuentes históricas no hablan de experimentos ni de intentos de escenificación”.

Uno de los aciertos de los franciscanos había sido el de integrar el sentido ritualista azteca al ceremonialismo de la fe católica. Y en la presentación de un espectáculo como *La destrucción de Jerusalén* los indios gastaban muchas horas en recitar la doctrina, oír el sermón y la misa, asistir o participar en el espectáculo, y muchas semanas antes de la fiesta, en la preparación del vestuario, de los adornos florales y bosques artificiales, tabladitos, aparato mecánico, en la memorización de textos

en náhuatl o en el ensayo de cánticos en latín; en la preparación de comidas y bebidas para la fiesta Horcasitas [2004: 183-184].

Es probable que los participantes del teatro náhuatl presenciaran dos espectáculos diametralmente diferentes. Ellos no conocían el infierno, ni el cielo, ni los ángeles, ni los demonios, ni a Dios Padre, ni Jesucristo, ni la Virgen María. El espectáculo que vieron los indígenas no era el mismo que los misioneros intentaban representar. Tal vez la Virgen estaba asociada a una divinidad de la tierra; Dios Padre, al sol; los demonios a algún espíritu o dueño del lugar; los ángeles a los niños que sacrificaban ante Tláloc Brylak [2014]; el infierno al inframundo; el cielo a cuál de los trece cielos. ¿Acaso este era teatro si se representaba de manera etnodramática? ¿Ha nacido un nuevo tipo de representación que los estudiosos no han contemplado?

Aún tomando en cuenta la tendencia de fray Bartolomé a la exageración, el hecho de que el informante de Sahagún haya mencionado esta representación entre una serie de citas de tipo político indica su importancia. Es asombrosa la idea del Juicio en manos y labios de ochocientos actores aztecas. Podemos imaginarnos un escenario (y los mexicanos eran escenificadores expertos) de cielo, tierra e infierno, posiblemente superpuestos; nubes, árboles, adornos florales, llamaradas y humo, entre todo lo cual pululaban ángeles y demonios, posiblemente, ataviados como los antiguos dioses aztecas; Dios Padre, Jesucristo, La Virgen María, el Arcángel San Miguel y Luzbel en espléndidos atavíos; coros y orquestas, cantores y músicos; y todo ante un público de unos veinte o treinta mil espectadores. El mismo Wagner hubiera quedado estupefacto ante el *huey tlamahuizolli*, el espantable, pasmoso *juicio final* Horcasitas [2004: 85].

El teatro catequético a pesar de haberse convertido en un arma de evangelización, instrumento que en ningún otro lugar se utilizó con fines proselitistas, logró portar dentro de sí al etnodrama indígena.

En la incipiente edad de oro de la literatura española, el teatro ya no se asociaba con el paganismo: se encontraba basado casi exclusivamente en la historia bíblica y en las creencias católicas. No era, pues, un peligro presentar obras ante los aborígenes americanos, sino una manera eficaz de incorporarlos a la fe católica y al imperio español. Tomando en cuenta la inmensa popularidad del drama religioso en España en los siglos XV y XVI, no parece extraño que muchos misioneros asociaran el teatro con la religión católica, con la enseñanza, con los ritos y ceremonias y con las fiestas, por ejemplo Corpus y Navidad Horcasitas [2004: 18].

Horcasitas resume el tipo de representaciones proselitistas que intentó poseer al etnodrama. Este teatro dirigido a las masas se basa en la tradición medieval y pretende predicar el evangelio. El autor los clasifica en cinco categorías: liturgia, misterio, alegoría, moral, profano. Este último, el menos prolífico, se sale de los intereses religiosos.

Algunos de los frailes que introdujeron el drama cristiano en México habían estudiado en colegios y universidades donde seguramente habían asistido a representaciones novedosas -cortesanas y

renacentistas-. Pero no serían éstas las que trasplantarían a la Nueva España. Habrían de traer un teatro que, en esencia, es *popular, religioso y medieval*.

El drama medieval tardío y su sucesor, el drama náhuatl, se pueden dividir en cinco categorías. Los nombres que utilizo aquí no aparecen en las crónicas del virreinato ya que los historiadores se refieren a toda representación como <<auto>> o <<aucto>>.

1) *El drama litúrgico* se cantaba como parte de una misa dentro de la iglesia en el día de la fiesta del santo o en la fecha que se suponía que había sucedido la acción. Esta forma primitiva ya no existía en la primera mitad del siglo XVI cuando los franciscanos llegaron a México, pero están aliadas estrechamente al drama litúrgico *La natividad de San Juan Bautista, La anunciación y La ascensión*, todas representadas en Tlaxcala antes de 1540.

2) *El misterio, o representación tomada de la Historia Sagrada*, objetivamente se conecta con el *drama litúrgico*. El campo común entre éste y el litúrgico es muy amplio. Pero éste no está siempre integrado a una misa, ni, por su naturaleza, se celebra en una fiesta especial. Como ejemplos se pueden citar *El auto de la caída de nuestros primeros padres* y *El sacrificio de Isaac*.

3) *El drama alegórico* se distingue de otros géneros en que en él se personifican figuras simbólicas como la Fe, el Remordimiento, o la Paciencia. Es típico de la Edad Media tardía, pero no tenemos ningunos ejemplos completos en náhuatl. Los personajes alegóricos aparecen rarísima vez -por ejemplo en *El juicio final*: la Muerte, la Penitencia, el Tiempo, la Santa Iglesia, y la Confesión; y en *La educación de los hijos*, la Muerte.

4) *El drama moral o didáctico* no está tomado de las Sagradas Escrituras Trata de la conducta buena o mala de personajes ficticios y de las consecuencias de sus acciones. Son ejemplos en náhuatl *El mercader* y *La educación de los hijos*.

5) *El drama profano* es una representación de tipo no religioso. Son escasos los ejemplos de este género en náhuatl, tanto los antiguos de la época colonial como de la moderna. Se pueden citar las obras del estado de Guerrero como *El tecuani cimarrón* Horcasitas [2004: 74-75].

Miguel León-Portilla reconoce en el prólogo del estudio de “teatro náhuatl” de Horcasitas el carácter sacro de algunas representaciones, pero sigue encuadrando los estudios dentro de categorías logocéntricas como teatro y literatura.

Muy grande ha sido en todos los tiempos la significación otorgada por el hombre indígena al <<universo de las fiestas>>, actuaciones sagradas, representaciones, teatro, música, canto y danza. Esto que de múltiples formas puede documentarse respecto del pasado y del presente, necesariamente nos lleva a reconocer la importancia de una investigación dirigida a reunir y analizar un tan impresionante conjunto de producciones como el que aquí se nos ofrece. A través de ellas se nos vuelven presentes supervivencias culturales de tiempos anteriores a la conquista, y huellas de los procesos de cambio con la introducción de nuevas formas de pensamiento Horcasitas [2004: 10].

Horcasitas mismo reconoce las limitantes de su propio estudio y sugiere varios ejes a tomar en cuenta para entender la Historia y función del teatro en la evangelización de América.

Antes de que se escriba una obra completa sobre este tema habrá que tomar en cuenta las características de lo que fue cada colonia española o portuguesa, sus condiciones geográficas, su densidad de población, sus condiciones económicas, su cultura indígena en el momento de la conquista, la historia de su colonización, el tipo de conquistador europeo que predominó y los fines y métodos de las órdenes religiosas que la evangelizaron. En fin, la obra general llamada *Historia y función del teatro en la evangelización de América* no podrá ser escrita hasta que cada zona haya sido estudiada separada y detalladamente Horcasitas [2004: 19].

Se requiere conocer las lenguas indígenas además del español y portugués y estudiar la cultura de cada pueblo y las diferencias geográficas aún en el mismo grupo lingüístico. También se tendrían que clasificar por temas, por fiestas, danzas, ceremonias, ritos, etc.

Se da entonces el fenómeno del teatro evangelizador a pesar de que en Europa era considerado un tanto pagano o gentil. "Cuesta trabajo imaginarse a Pablo escenificando un pasaje de la vida de Jesucristo para los gálatas o corintios" Horcasitas [2004: 18].

Los temas del drama misionero en México llegaron de España. Resultan obras como *La caída nuestros primeros padres*, *El sacrificio de Isaac* y *El juicio final*. Están basadas en temas bíblicos pero fueron representadas en náhuatl Horcasitas [2004: 33].

No cabe duda que el etnodrama prehispánico fue la base donde se construyó el teatro misionero antiguo. "Vivían en un mundo de ritos de un dramatismo extraordinario" Horcasitas [2004: 18]. "La pompa ceremonial indígena era seguramente más elaborada que entre los pueblos del occidente y norte de Europa" Horcasitas [2004: 18].

Horcasitas mira en los etnodramas un teatro incipiente. Como si el teatro debiera ser una manifestación de todas las culturas.

En resumen: el teatro misionero americano nació debido al gran apogeo del teatro religioso en España en el momento de la colonización, y al hecho de que España conquistó las culturas americanas más complejas y elaboradas, donde el indígena ya estaba acostumbrado a ceremonias fastuosas y aún a un drama incipiente Horcasitas [2004: 19]<sup>27</sup>.

Está el testimonio de Fray Blas de la Torre, quien reconoce que usaron las representaciones para conmover a los catecúmenos, sembrar la culpa o incitar a la devoción.

(...) para que conmoviesen a los otros e indujesen al arrepentimiento de sus culpas y hacer o incitar las devociones que ellos se representaban, según la calidad o caso de dicho neixcuitile, caso

---

<sup>27</sup> Es curioso que Horcasitas, en sus agradecimientos, no mencione el nombre de sus colaboradores indígenas, quienes permanecen en el anonimato.

necesarísimo al indio, que sólo se mueve por ejemplos, especialmente de representaciones. Aquí eran traídos como por fuerza a la doctrina y misa, en especial el cholulteco, menos estable que otros y más orgulloso que ninguno, en que se reconoce la dificultad y trabajo que costaría aquí a los fundadores asentar el evangelio Maza [1959: 144 citando a fray Blas de la Torre].

El término *Neixcuitilli*, literalmente *lo que agarra el ojo es verdadero*<sup>28</sup>, “ejemplo, maravilla, milagro” en el diccionario náhuatl en línea, se usa para hablar del drama evangelizador ubicado entre el teatro europeo y el etnodrama. Tal vez fue usado para explicar a los nahua hablantes el teatro. Recordemos que el término *verdad* está relacionado con una actitud política de supremacía. “A los observadores debió de parecerles como si la presencia de un personaje cristiano hubiera poseído las identidades nahuas”<sup>29</sup>.

Neixcuitilli was a term for "a new performance genre, but one possessing continuities with earlier Nahua forms and not quite the equivalent of 'drama' in the European sense". It was a didactic type of theater, and Spaniards described it as a "theater of evangelization". But, "it may have seemed to the observers as though Christian personae had entered their presence and taken on Nahua identities"Burkhart [1996: 46-47; "Online Nahuatl Dictionary."].

En un etnodrama el ejecutante algunas veces personifica a un Dios o fuerza natural. Su cuerpo mental se convierte en la entidad invisible; un proceso distinto al trabajo que hace el actor al interpretar un personaje. ¿Acaso se refieren estas “identidades nahua” a las entidades naturales y sobrenaturales, al animal compañero, o aquél que se puede transformar en animal o más bien se está hablando de los miembros de la cultura nahua? ¿Estamos hablando de una conquista dramática donde los personajes (dramáticos) cristianos poseen el cuerpo de las entidades espirituales nahuas?

En los espectáculos prehispánicos, como hemos visto, los protagonistas se poseían a tal grado de sus papeles que no sólo llegaban a creerse dioses sino que los fieles los consideraban divinos. Esta identificación del actor con su papel parece haberse prolongado fuertemente a lo largo de la época colonial. Un viajero de principios del siglo XVII nos describe las creencias de los indios de Chiapas en cuanto a las representaciones teatrales Horcasitas [2004: 96-97].

El indígena en esta representación naciente no interpretaba un personaje a la usanza europea, sino que se convertía en aquella entidad invisible (una fusión de dos mitologías), su cuerpo se transformaba ante su mirada y la de los demás. ¿Pero en qué se transformaba? ¿En un engendro fruto de la violación de la personificación indígena por una personificación cristiana? En la descripción que hace un viajero sobre las creencias de los indios de Chiapas se encuentra el aspecto etnodramático detrás de las bambalinas:

<sup>28</sup> Término traducido por Victoriano de la Cruz, investigador nahua hablante.

<sup>29</sup> He traducido parte del texto que estoy citando.

La mayoría de los indios que bailan esta danza son supersticiosos en cuanto a lo que hacen, creyendo que es acto y acción real lo que sólo es una representación danzada. Cuando viví entre ellos era común que el que iba a representar a San Pedro o a Juan Bautista viniera primero a confesarse, diciendo que tenían que ser santos y puros como el santo a quien representaban, e igualmente preparados para la muerte. De igual manera, el que hacía el papel de Herodes, o de Herodías, o de algunos de los soldados que habrían de acusar a los santos en la danza, venía después a confesar su pecado y a pedir absolución, como si hubiera sido culpable de haber derramado sangre Gage [1946: 270-271].

Muchas de las danzas mimetizan animales o personas pero funcionan de manera diferente al disfraz teatral. Estos etnodramas danzados sobreviven hoy en día.

Algunos de estos disfraces se utilizaron en uno de los primeros dramas cristianos que organizó Motolinía en Tlaxcala, y no sería difícil que se conectaran con algunas danzas dialogadas modernas en que aparecen seres humanos vestidos de animales, especialmente *La danza del tigre* de Guerrero y Morelos Horcasitas [2004: 42-43].

El padre Vetancurt también hace énfasis en el aspecto visual de las representaciones recién creadas. Es curioso que el término *teatro* también esté relacionado con el sentido de la vista, como lo está *Neixcuitilli*.

Esto [el teatro] instituyeron los primitivos padres, porque como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista de los misterios para que queden en la fe más firmes Vetancurt [1871 III: 131].

Inic nican pehua in quenin omochihuaya in nexcuitili ejemplo amo tlanahualoya, ihuan tlacatecolotl amo mahuiltiaya ica christianos.

Aquí se comienza de cómo se hacían los ejemplos dramáticos, para que no asechara, para que no jugare el demonio con los cristianos *Manuscrit Mexicain 291*[s. XVIII].

La comedia de los Reyes es uno de los dramas que más elementos antiguos tiene y que mejor refleja la vida prehispánica. En ella abundan difrasismos, metáforas y repeticiones a la usanza indígena; se asocia la fiesta *Tititl* a la epifanía, se le ofrecen al niño Dios codornices, a Dios Padre se le llama *Tloque Nahuaque*, el dueño del cerca y de junto Horcasitas [2004: 190-191].

Tal vez los franciscanos, en su sencillez, en su deseo de acercarse al indígena hayan permitido una extraordinaria libertad a los organizadores y actores de las comedias, todos neófitos en la religión católica. Los dominicos y agustinos pueden haber considerado irreverentes y hasta heréticos algunos aspectos de las representaciones (véase *La comedia de los Reyes*) Horcasitas [2004: 90].

Al tratarse de lenguas configuradas por la oralidad, la memorización de los textos teatrales se les facilitaba a los pueblos originarios.

Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante en el día de San Juan Bautista, que fue el lunes siguiente, y fueron cuatro autos, que sólo para sacarlos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en sólo dos días que fueron el sábado y domingo, lo deprendieron, y representaron harto devotamente Benavente [1941: 91-92].

El término de *gente de razón* se utilizó en la colonia para diferenciar a los indígenas que habían sido hispanizados con respecto a los que no. Independientemente de las connotaciones de supremacía y discriminación que el concepto pueda tener, el término se puede asociar a una diferencia de formas de conocer. Aunque el término puede resultar ofensivo, desde la perspectiva de la teoría del cerebro ritual, lleva algo de lógica, porque define dos tipos de conocimiento: una monológica, racional, logocéntrica y la otra holística<sup>30</sup>.

Agudelo en su estudio de la música reconoce en los indígenas una especie de habilidad para el aprendizaje, especialmente el relacionado con la música. Antonio de Mendoza, primer virrey de la Nueva España, prohíbe el uso de instrumentos musicales y la presencia indígena en eventos públicos, ya que los aprendices indígenas dominaban la música de los primeros años de la colonia. Fue Fray Pedro de Gante, uno de los primeros franciscanos venidos a México, quien funda dos escuelas para indios, de donde salían cantores, músicos, bordadores, imagineros, canteros, sastres, enfermeros y catequistas que difundían la cultura dominante Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 128].

El villancinco novohispano está impregnado de elementos populares de las diferentes etnia: elementos sonoros, rítmicos y dialectales de origen indígena y negro. El uso de la lengua indígena fue frecuente y todavía lo es en las fiestas religiosas católicas, como Navidad y Corpus Christi. Son famosos los compuestos por Sor Juana Inés de la Cruz. También ha permanecido el divertimento y el juego sonoro, que se manifiesta en la audición placentera de jácaras, negrillas, tocotines, calendas, folías, guarachas y ensaladas Agudelo, Bárcena and Zavala [2004 :157: 129].

Lo mismo sucede con la danza. 200 años de prohibición dancística impactan severamente en los hábitos de un pueblo danzante. Otro tipo de danzas son las que se van a promover. Sin embargo, en algunas zonas de refugio la tradición y los etnodramas danzados sobrevivieron. Una danza interesante de mencionar por sus objetivos proselitistas es la de Moros y Cristianos que se inspira en la cruzada contra los musulmanes de la Edad Media. La católica España sostiene parte de su

---

<sup>30</sup> Véase el capítulo la teoría de la representación etnodramática, capítulo 2.

identidad sobre la exclusión de otras creencias, como se hace patente en el mito del santo patrón de España: Santiago Horcasitas [2004: 365-].

Algunos elementos de un evento etnodramático sobrevivieron a la conquista por caer en la categoría de danza, música y canto. Sahagún, Durán y los códices Borbónico, Tlatelolco, el de Juan Bautista dan testimonio de ello Horcasitas [2004: 156-158].

Para los frailes franciscanos la danza era algo inofensivo; desconocieron sus significados etnodramáticos. No tomaron en cuenta, como muchos estudiosos tampoco lo hacen, que se trata de un etnodrama, por lo que es separada de otras representaciones en la categoría de “danza”. El Códice Tlatelolco muestra la imagen de un guerrero águila y dos guerreros tigre, que, frente a una iglesia, comparten el espacio con personajes, eclesiásticos y civiles Barlow [1949 :101-135: 121]; los indígenas nobles celebran una boda, los músicos tocaron en el templo. En el camino y al llegar al palacio, ellos mismos escondieron el significado, mientras incorporaban al etnodrama elementos cristianos y europeos (*Códice de Juan Bautista*: 233) Garibay [1953-1954, II: 328-333]. Personificadores del tigre y el lobo aparecen frente a la comparsa (*Códice de Juan Bautista*: 226).

Muchos etnodramas eran danzados y cantados. Había una escuela para ello: el *cuicalli* donde músicos y danzantes se formaban. Muchas se perdieron. Horcasitas habla de 500 danzas folklóricas en México, de las cuales media docena posee elementos prehispánicos. Menciona que es imposible intentar recrear las danzas que han muerto a pesar del testimonio de los pictogramas en piel y piedra, su devenir y las descripciones de algunos cronistas como Durán. Los misioneros se dieron cuenta que en el etnodrama podría confluir lo sagrado, lo profano, lo cómico y lo que algunos religiosos llaman “parranda”. Se cantaba, se tocaba instrumentos y se bailaba. El autor menciona que “contaban una historia” y tenían “un cierto grado de escenificación”, con elementos semejantes “al teatro, el ballet, la ópera y el circo”. Habla de la existencia de un “edificio teatral”, mientras comenta la danza de los tecuanes, jaguares o tigres, la danza de moros y cristianos y la de concheros.

Por ello, las danzas estaban acompañadas por canciones, instrumentos musicales y los movimientos con todo el cuerpo eran importantes. A menudo poseían un carácter dramático (es decir, contaban una historia. Muchas de ellas poseían un cierto grado de escenificación, tomando algo del teatro, el ballet, la ópera y el circo. Usualmente, las escenificaciones se llevaban a cabo en enormes espacios abiertos, a veces con más de diez mil espectadores. El teatro, o espacio escénico, estaba ornamentado con flores colocadas en medio de la plaza. Era de alrededor de noventa metros cuadrados, bellamente decorado, como de la altura de un hombre, con escalinatas que subían y bajaban por los lados; estos espacios abiertos poseían una acústica asombrosa, como la ciudadela en Teotihuacán.



Los actores representaban todo tipo de chanzas, los farsantes asumían a veces estar enfermos, ciegos, lagañosos o locos, malinterpretándose cada una de las palabras que decían. Había también una farsa entre un hombre disfrazado de escarabajo y otro como mosca y todo lo que decían resultaba hilarante. "Algunas veces sus vestuarios representaban águilas, en otras jaguares, y en otras ocasiones cazadores, salvajes o monos, perros o miles de disfraces diversos." El jaguar era considerado como el más valiente, bravo y feroz de los animales Horcasitas [2004: 370].

La danza de los *tecuanes*, también llamada *tlacoleros o lobitos*, quizá se relaciona con los olmecas: "los rostros de bebés y fuaces de jaguar". Son entre 15 y 20 danzantes, hombres o muchachos enmascarados de viejos. Salvadortzin, un terrateniente, Mayesu, su asistente, Juan Tirador, el que mata al tigre. Un ciervo, un buzardo, un ave de presa, y dos perros y el jaguar o tigre. Es una danza cómica Horcasitas [2004: 369-378].

La danza de los concheros toma el nombre de la mandolina hecha de concha de armadillo. Los participantes vestían taparrabos, manta, medias, sandalias, penacho de plumas de ave, similares al avestruz. Intentan imitar la civilización azteca; algunos son músicos, con estandartes. En la catedral o la basílica de Guadalupe, "el es Dios".

En conclusión esta danza se caracteriza por:

1. Un fuerte sentimiento religioso, no heterodoxo (puesto que todos ellos van a misa, se confiesan, etc.), sino tremendamente independiente.
2. Los grupos han ido reuniendo cada vez más fortaleza y mayor número de adeptos. Parece ser atractivo el movimiento para la población urbana que se encuentra alejada de sus raíces indígenas, y requiere atemperar su sentido religioso y satisfacer una necesidad de rituales coloridos, con lo que se produce un muy fuerte acercamiento emocional Horcasitas [2004: 369-378].

Afortunadamente, las danzas, a pesar de haber sido perseguidas en algunos lugares, siguen vivas. Algunas contienen más elementos etnodramáticos que otras. Otras han perdido bastantes y se han convertido en otra cosa.

En el estado de Jalisco, pastores y ángeles danzan ante el portal de Belén. Aunque los españoles no veían el espectáculo etnodramático a través de sus danzas, los indígenas mantuvieron durante muchos años más sus representaciones étnicas parateatrales. En algunos lugares se fueron muriendo y en otros continuaron.

Por las descripciones que hemos anotado en los párrafos anteriores y, ante todo, por la ilustración en el *Códice de Tlatelolco*, es obvio que los frailes franciscanos asistían a espectáculos y danzas de tipo precristiano en el México de 50 años después de la conquista. La danza fue una parte integral de la antigua religión, siguió gozando de popularidad en la época virreinal y no ha muerto hoy día como

manifestación religiosa en las fiestas. Sería lógico que los misioneros se hubieran aprovechado de ella para su teatro misionero. Pero no fue así, salvo un caso notable.

En *El auto de los Reyes Magos de Tlaxomulco* de 1578 los actores indígenas, disfrazados de ángeles y pastores, ejecutaban varias danzas en el portal de Belén (Ponce, II: 39-40). En *La invención de la Santa Cruz* del siglo XVIII se bailan unos tocotines en un entreacto, pero la danza no tiene que ver con el drama y sólo sirve de entremés. Se puede afirmar, en general, que la danza no fue parte vital, ni mucho menos, del teatro misionero. No sabemos el porqué de esta excepción, aunque podemos especular si en esa remota zona de Jalisco las condiciones -tanto de los misioneros como de las culturas indígenas locales- fueran diferentes. Las danzas que aparecen en el *Códice de Tlatelolco* es un tipo de espectáculo y la representación dramática misionera es otro. El teatro iba acompañado de música europea: cánticos en latín, instrumentos europeos; los disfraces eran de tipo europeo; y el diálogo, de primera importancia para transmitir el mensaje de los frailes.

Las danzas que efectuaron los aztecas ante el arzobispo Montúfar, según el *Códice de Tlatelolco*, son un asunto totalmente distinto. Eran acompañadas de música e instrumentos indígenas; los danzantes llevaban trajes de águila y jaguares, no había diálogo, y la danza no estaba destinada a transmitir un mensaje moral -por lo menos ninguno muy obvio para los espectadores españoles Horcasitas [2004: 156-158].

La corona de Castilla expulsó a musulmanes y judíos por su intolerancia religiosa, considerándolos enemigos de la unidad, la uniformidad y el único estilo de vida válido para mantener la población bajo control y legitimar el poder. Los conocimientos esotéricos de judíos y gitanos fueron perseguidos por la Inquisición. Esta misma persecución que se hizo en tierras ibéricas navegó a ultramar.

La intolerancia religiosa y la necesidad sentida por el colonizador de colocarse en un lugar superior fue la principal causa de la persecución de los etnodramas mesoamericanos.

En otros se combatió contra costumbres y creencias nativos -los agüeros, la poligamia-, temas que no aparecían y que no tenían importancia en la literatura española. En una palabra el teatro náhuatl, no sólo en sus formas literarias sino en sus ideas y temas, difiere del drama hispano de la época y, por consiguiente, presenta algo nuevo Horcasitas [2004: 57].

Además de la figura del danzante estuvo también la del cantor-actor, quien era un embajador de la cultura de España y ayudaba mediante el canto y la actuación a la conversión de los indígenas:

Durante el virreinato en los conventos franciscanos se entrenaba cuidadosamente a cantores-actores, indígenas Horcasitas [2004]; quienes a su vez se convertían en instrumentos para la evangelización de sus hermanos de raza Alfonso Guzmán, García Villa and Ramos Villalobos [2010 :119: 9].

Esta labor misional no fue exclusiva de la cultura náhuatl o de Mesoamérica, sino que sucedió en todo el continente Americano. Horcasitas da noticia de la existencia de obras de teatro escritas en

34 lenguas americanas: guaraní, tupí, aymara, quechua, pipil, chorotega-mangue, quiché, ixil, cakchiquel, kekchí, achí, chortí, maya, zoque, totonaco, chontal de Tabasco, cuitlateco, zapoteco, mije, mixteco, chocho, náhuatl, otomí, matlaztínca, pame, tarasco, cora, mayo, yaqui, tarahumara, tepehuán, algonquino, chinook y snohomish Horcasitas [2004: 32].

La obra de teatro escrita en náhuatl *El Sacrificio de Isaac* tiene algunos paralelismos con las culturas indígenas. Dios le pide que sacrifique a su propio hijo encima de la montaña por obediencia. Una tradición muy parecida a la mesoamericana de sacrificar a los niños. Hay una relación profunda entre el sacrificio que Dios le pide a Abraham y el sacrificio que se inmolaba al señor de la lluvia.

Otras órdenes religiosas también incursionaron en el teatro; Horcasitas menciona una organizada en 1575 por los dominicos, una representación del Corpus en lengua zapoteca en Etla, Oaxaca. Sin embargo, fueron los franciscanos quienes más uso dieron al aparato propagandístico Ricard [1947: 373].

El teatro evangelizador conservó algunos elementos del etnodrama. Horcasitas menciona la retórica antigua o *huehuehtlatolli*; los escenarios en forma de bosque; la utilización de algunos objetos rituales, como el copal, las codornices, y ciertas formas de vestir como la de los cazadores otomís y los soldados huastecos mencionados por Motolinía. Las pastorelas también son de las obras que más elementos autóctonos conservaron.

*La comedia de los Reyes* es la que tiene más elementos prehispánicos. Pero los *dramatis personae*: emperadores, capitanes, vasallos, judíos, sacerdotes hebreos, los Reyes, Magos, Herodes y la Virgen María, han suplido a las identidades nahuas Horcasitas [2004: 190-191].

La fiesta de los Reyes también la regocijan mucho, porque les parece fiesta propia suya; y muchas veces esta día representan el auto del ofrecimiento de los Reyes al Niño Jesús, y traen la estrella de muy lejos, porque para hacer cordeles y tirarla no han menester ir a buscar maestros, que todos estos indios, chicos y grandes, saben torcer cordel. Y en la iglesia tienen a Nuestra Señora con su precioso Hijo en el pesebre, delante el cual aquel día ofrecen cera, de su incienso, y palomas, y codornices, y otras aves que para aquel día buscan, y siempre hasta ahora va creciendo en ellos la devoción de este día Motolinía, apud Benavente [1941: 80].

Claramente estas representaciones irían en contra de la fe cristiana. En *La educación de los hijos* se condenan la creencia en los sueños y la falta de piedad y sentimientos religiosos; en *El sacrificio de Isaac* (implícitamente), el sacrificio humano; En *La predicación a las aves*, la hechicería Horcasitas [2004: 185].

Los indígenas miraron con favor las representaciones exóticas. Una obra conmovió fuertemente a los espectadores Benavente [1941: 96]. Los indios eran capaces de memorizar cuatro piezas en tres días Benavente [1941: 92] y existían compañías que seguían a los misioneros para hacer representaciones "*compuestas por sí mismos*" a pueblos lejanos Anual de 1596 apud Cuevas [1946: 413]. El indígena se refugió en el rito y el teatro que venía de fuera porque quizá en él encontraba su propio mundo etnodramático.

Además de escaparse de los encomenderos, de las autoridades civiles y del clero secular, el indígena se refugiaba en una vida ritual intensísima, la cual incluía las representaciones dramáticas Horcasitas [2004: 193].

La iglesia convierte a los participantes etnodramáticos en una serie de especialidades: cantores, actores, danzantes, bufones, poetas, oradores, floristas, escenificadores, artesanos de vestuario e indumentaria. Los franciscanos se impusieron como directores teatrales de las representaciones públicas y les impusieron otro orden desde la lógica teatral. A San Francisco se le atribuye la representación del nacimiento con figuras y la invención de las posadas. El teatro nahua fue una continuación en donde se negaban dos creencias. Los misioneros perseguían exteriormente la mitología nahua. Los indígenas aceptaban exteriormente la mitología cristiana, pero conservaron la propia en el interior Horcasitas [2004: 82].

Motolinía nos presenta cómo eran ridiculizados los conocimientos de las parteras. ¿Qué efecto tenía el teatro ante un pueblo habituado al acontecimiento etnodramático? El teatro, que suele representar el mito de manera externa, lograba espantar a quienes no eran simples espectadores.

En otro drama en un cuadro aparecen unas hechiceras, de las que "con bebedizos en esta tierra muy fácilmente hacen malparir a las preñadas". También estorban la predicación y son llevadas al infierno. Las mujeres de conocimiento son convertidas en brujas simbólicas de las prácticas prehispánicas religiosas, que todavía abundan en al época de Motolinía Horcasitas [2004: 690].

¿Acaso con la representación estaban quemando su aparato simbólico, y sus mujeres de conocimiento, las parteras, ardían como brujas en las hogueras de la Inquisición?

*Cuadro IV: Las hechiceras.* Tornaba luego el santo a proceder en el sermón y salían unas hechiceras muy bien contrahechas, que con bebedizos en esta tierra muy fácilmente hacen malparir a las preñadas, y como también estorbase a predicación y no cesasen, venían también los demonios y poníanlas en el infierno. De esta manera fueron representados y reprendidos algunos vicios en este

auto. El infierno tenía una puerta falsa por donde salieron los que estaban dentro; y salidos los que estaban dentro pusiéronle fuego, el cual ardió tan espantosamente que pareció que nadie se había escapado, sino que demonios y condenados todos ardían y daban voces y gritos las ánimas y los demonios, lo cual ponían mucha grima y espanto aun a los que sabían que nadie se quemaba Benavente [1941: 105-107].

Otro dato que da pruebas de la persecución etnodramática aparece cuando se utiliza un discurso ceremonial asociado al pulque. Es clara la violencia que se ejerce si tomamos en cuenta cómo, sin miramientos, el enteógeno, canal de comunicación con el mundo espiritual, es convertido en vicio y en pecado. El borracho se resiste a escuchar el mensaje y los demonios se lo llevan al infierno.

Bebamos ya en la Tierra de Flores,  
en nuestra casa, sobre las flores, oh,  
la sabrosa florecida fuente  
que está salpicando rocío, vida deleitosa para los corazones,  
flores cuajadas de rocío en nuestra casa de Chiapa Garibay [1957 :309-312: 310].

El ataque no sólo es a la vida cotidiana sino también a la interpretación de los sueños. La interpretación que daban los españoles a los sueños no era la misma que los “indios” tenían.

JÓVEN SEGUNDO

Compañero me preocupó mucho un sueño. Vi un jaguar espantoso, como que me quería devorar.

JÓVEN PRIMERO

No hay que creer en los sueños que vemos, querido amigo. Sólo nos engañan. No son la verdad. Vámonos en seguida para poder llegar a tiempo a confesarnos Horcasitas [2004: 101].

Los religiosos demonizan a las entidades que son a la vez fuerzas constructivas y destructivas. La identidad del demonio posee a Tlacatecolotl, una entidad relacionada con la muerte.

Se predica con temor del demonio llamado Tlacatecolotl (Hombre-Búho), lo cual recuerda la estrecha asociación que existía entre esta ave y la muerte en la mentalidad antigua.

En el cuadro IV el Demonio es designado con las palabras *cen tecuani huel temamauhti* o sea *jaguar bien espantoso*. Ahora bien, el jaguar por lo general era asociado con el dios Tezcatlipoca quien frecuentemente era concebido como espíritu malévolo Horcasitas [2004: 49].

Los religiosos españoles afirmaron que el mismo Demonio que había engañado a griegos y romanos había engañado a los indios, conminándolos a adorar a muchos Dioses y objetos de la naturaleza y a hablarles a través de ellos (Pastor, 2003: 59).

Hoy día existen elementos extraños para el mundo indígena que tal vez los vaya incorporando con el tiempo. Son los calendarios aztecas de plata, los sarapes tejidos con dibujos de "dioses", los ídolos de Tláloc que se fabrican en Teotihuacan. Por 1960, en Pátzcuaro, asistí a una representación "tarasca", preparada para el turismo. Se trataba de la escenificación de un "mito precortesiano", *La leyenda del lago*. Divirtió tanto a una o dos docenas de turistas, pero es probable que la hayan gozado más los indígenas tarascos que estuvieron presentes: para ellos era una cosa nunca vista, extraña, exótica Horcasitas [2004: 61].

Según Gante los indígenas adoraban a Dios con sus cantos y danzas y agrega: "compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre para salvar al linaje humano y cómo nació de la Virgen María...", escribe en la carta al Rey D. Felipe II Gante, 211-216 apud Horcasitas [2004, vol II: 367-368].

Horcasitas nuevamente parte del modelo europeo y llama a los etnodramatistas ministros, cantores, tañedores, danzantes y actores. La escala europea y la lengua latina y española sustituyeron la pentafonía del *tlapitzalli*, la flauta y la melodía del idioma náhuatl Horcasitas [2004: 161-162].

El conquistador anónimo compara los coros indígenas a las vísperas o completas Conquistador Anónimo [1941: 46].

Aparecen instrumentos musicales en los códigos: Los cascabeles y los *teponztli* (Códice Sierra, lámina 34), el *teponaztli* y el huehuatl Horcasitas [2004: 168-169].

El *Theopantlactl* o cantor se fue formando para cantar en público. Era un hombre maduro formado en los cánticos y las maneras de la orden franciscana. Tal vez vivía en el convento con los frailes.

La mujer fue excluida de las representaciones. Todos los actores en la época de la colonia eran de sexo masculino, por decreto de Felipe II y de Inocencio XI Sumner [1960: 498]. La Virgen de la Asunción era hombre Casas, Fray Bartolomé de las [1967, I: 144]. Curiosamente, un personaje mudo lo interpreta una mujer, la Verónica de *La destrucción de Jerusalén*.

Horcasitas también excluye a las mujeres de conocimiento tan importantes en los etnodramas prehispánicos, sin las cuales no se pueden comprender García Icazbalceta [1896 :307-368, I:11-12].

Francisco de Burgoa declaró la muerte del etnodrama prehispánico mixteco en la visita que hizo a Ñuu Savi en 1625 y presencié la labor teatral de su compañero dominico Horcasitas [2004: 180-181].

Les componía el padre fray Martín a modo de comedias algunas representaciones de misterios, o milagros del Santísimo Rosario con los ejemplos más eficaces que sabía; mezclaba algunos versos en romance porque era ingeniosísimo poeta, para que gustasen los españoles así de la historia, como del gracejo de la mala pronunciación de los indios y sirviese de diversión. Todos los misterios de fe redujo a la figuras y personajes que refiera el Evangelio y a los mismos indios los daba a representar en las iglesias en su lengua con tanta eminencia de razones y discursos que se divulgó la voz, y hizo tanta conmoción en los pueblos más distantes de otras jurisdicciones que se despoblaban, y no sólo de indios, sino de españoles y frailes; el eco de la novedad verían con deseo y ansias de ver el modo y disposición de predicar a esta gente nueva el Evangelio y sus misterios. Porque como quien había penetrado las metáforas, parábolas y frases de la lengua, y se habían de hablar por boca de los mismos naturales, ponía grande cuidado el vigilante y celoso ministro en que debajo de la corteza de la representación, vestidos de apóstoles unos, otros del traje de Jesucristo Nuestro Bien y otros personajes, con la propiedad de túnicas y ropas hechas a propósito y las insignias de cada uno. Muy bien tomados los papeles que cada cual había decir y instruidos en las acciones y movimientos que pedía el sentido, obraba de suerte en los corazones de los que los veían que sirvió de entender muchos misterios que no alcanzaban y con el cebo de la curiosidad, oyendo a los de su misma nación la eficacia de explicarles las virtudes y abominar los vicios, que aprovechó grandemente que este camino, granjeado la fe, mayor viveza en los materiales del genio de estos pobres. Y en breve tiempo cundió este modo de enseñanza.

Confieso que aunque habían pasado años que se platicaba en todas las fiestas hacer alguna representación, concurrí recién ido a aquella nación a aprender aquella lengua, me envió el prior del convento donde yo vivía a un pueblecillo retirado a celebrarles una fiesta; y llevando prevenido qué predicarles, y cumplido con esta obligación lo mejor que alcancé, me llamaron los indios para que fuera a asistir a la representación de un milagro del Santísimo Rosario de los que se habían repartido del padre fray Martín Jiménez.

Y advertí en toda la gente que aun de muy lejos había concurrido, grandes y pequeños, tan grande atención y porfía sobre acercarse más al teatro y empezando a hablar los personajes tanto silencio en oír las razones y discursos con tanta propiedad y ternesa, que sin poderme reprimir, fueron las lágrimas a que me provocó el espíritu de aquel apostólico ministro, que repitiéndose los motivos de unas en otras razones, en una hora que debió de durar, se continuó el llanto sin poderlo disimular Burgoa [1934c: 417-418]; apudapud Horcasitas [2004: 180-181; Burgoa [1934b: 417-417]<sup>31</sup>.

La persecución de los conquistadores españoles y el paternalismo de la conquista espiritual católica con las que sometieron a los pueblos originarios hace 500 años continúan vigentes a través de las políticas actuales del estado mexicano, las instituciones culturales y educativas y las sectas religiosas. Las tácticas ahora son más peligrosas por su tono sutil. A pesar de algunos recursos económicos y programas enfocados al desarrollo de las comunidades indígenas, siguen ahí cuerpos y conocimientos indígenas invisibles, marginados, ocultados, sometidos, perseguidos. Las iniciativas gubernamentales o educativas han mantenido una lógica de dominación, asimilación, paternalismo, apropiación, folclor o exotismo. Al fin y al cabo, invertir en los indios no es redituable, excepto como mano de obra barata en campos de cultivo de México y Estados Unidos. Ellos se han mantenido en zonas de refugio y han forjado su actitud “muina” para resistir ante la imposición de un orden ajeno.

<sup>31</sup> Puntuación modernizada for F. H.

Su cara se utiliza para criticar al gobierno o bien para promover una especie de nacionalismo o el turismo internacional Weisz [2000b :209-219: 209]. Su nombre, su rostro, su cultura, su lengua, sus hombres de saber son considerados signos de vergüenza. Han sido muchos los ataques a su identidad y con ella a su ser cultural. No es suficiente con pintar un mural sobre “Las Parteras” en una institución del sistema de salud<sup>32</sup> para desarrollar sus etnodramas.

Nuestras instituciones educativas han continuado enfocadas a la uniformidad y la intolerancia de la diversidad. Tienden a una colonización epistemológica y solamente se acredita un tipo de filosofía, un conocimiento y una sabiduría: aquella que tenga las categorías, métodos y estructuras de los Estados Unidos o de Europa. Personas indígenas que saben, hay muchas, con papeles muy pocas; maestros que enseñen desde su propia epistemología, son difíciles de encontrar.

Por fortuna esta tendencia se ha roto y la mirada se vuelve hacia los pueblos originarios y hacia cada cultura. Es necesario redirigir la mirada y abrir un diálogo con cuerpos y saberes ilegítimos. No con actitud paternalista, colonialista, que somete, margina o convierte al otro en algo exótico, sino como aprendiz. Para ello se requiere que los profesores, la gente que sabe, no solamente sean los que tengan un papel sino aquellos que las comunidades indígenas reconozcan. Curanderos, músicos, danzantes, hierberos, sobadores, parteras, las que saben tejer, los que saben hacer, etc., en un intercambio de conocimientos con los miembros de la comunidad y en el desarrollo de proyectos productivos que la asamblea comunitaria valore y proponga.

La lógica de la propiedad privada ha minado las comunidades por todos lados. Las industrias farmacéuticas se aprovechan de conocimientos indígenas para enriquecerse mercando con el cuerpo del enfermo, sin reconocer el aporte histórico, científico y cultural, por ejemplo en la domesticación de plantas, que los pueblos originarios han conseguido.

En 2013, algunos representantes de los pueblos indígenas de todo el mundo analizan en Ginebra, Suiza, cómo ejercer su derecho, por ser poseedores de los conocimientos tradicionales sobre el uso de diferentes plantas y sobre la propiedad intelectual de los recursos genéticos que se encuentran en sus territorios a favor de sus comunidades<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Mural que José Luis García pintó en el hospital del IMSS en Huajuapán.

<sup>33</sup> <http://www.chirapaq.org.pe/noticias/indigenas-no-debemos-ser-solo-proveedores-de-recursos-geneticos> (7-02-2015).



Se perfila la tendencia ideológica denominada por Weisz como racismo tecnológico. El territorio cultural se convierte en propiedad privada, colocando en sus fronteras el *no trespassing*, como signo de intolerancia hacia la otredad.

Una psicología consumista acompaña al racismo tecnológico para convertir al mundo en objeto rentable. El turista va en busca de un lugar remoto y extraño. El país se convierte en una tienda donde se venden productos exóticos y desacralizados. El poder adquisitivo del turista mata las costumbres y libertad de los locales. Un patriotismo cultural que cosifica la propiedad privada. El poderoso cree tener el derecho de marginar al otro y convertir su mundo en su hotel de lujo.

La tecnología tiene aspectos positivos que permiten al investigador registrar, analizar y ubicar los factores culturales de otros pueblos a través de instrumentos científicos. Sin embargo el peligro está en que el investigador de otras culturas fácilmente puede convertir el material de estudio en un objeto folklórico y de consumo. Para evitarlo es necesario diversificar y complementar la propia cultura. El tecnocentrismo aprovecha el legado de otras culturas para convertirlo en producto exótico, usable y destruible (Weisz, 1985).

Las representaciones chamánicas constituyen recursos vitales en una tradición de cognición corporal que aún sobrevive hoy en día. Si hemos de hacer eco a todas las justas preocupaciones en torno a la destrucción ecológica, es el momento de hacernos conscientes de otra destrucción en la rápida pérdida de los recursos imaginarios del cuerpo (Weisz, 2005: 75).

## Etnodrama náhuatl

Mis dedos están rígidos por la edad. Ya no puedo escribir. La humanidad ignorará siempre lo que ha sido este gran pueblo. Nuestra civilización le ha asestado un golpe tan duro que no podrá levantarse y puede ser que jamás se sepa qué gran altura intelectual había alcanzado<sup>34</sup> Ibargüengoitia [1995 :253: 63].

Es una tarea imposible citar todos los estudios que se han hecho sobre las representaciones prehispánicas en náhuatl. Me conformo aquí con reflexionar sobre tres de los principales investigadores al respecto. Aunque la cultura náhuatl no es nuestro enfoque, sí lo es el estudio de las representaciones prehispánicas y debido a que ésta es la que más se ha estudiado, me parece necesario partir de ahí. Además de esa manera el lector podrá realizar una comparación entre la cultura ñuu savi y la nahua.

---

<sup>34</sup> Palabras puestas en boca de Fray Bernardino de Sahagún, autor de la *Historia General de la Nueva España*.

### El estudio de Garibay

Garibay cree reivindicar las representaciones indígenas pero las confunde con teatro. Califica a este teatro de “rudimentario”, “primitivo” e “incipiente”. El enfoque de Garibay es problemático, pues parte del supuesto de que el teatro es algo universal y el modelo a seguir es el de Grecia y Roma.

Afirma que el teatro también existió para Durán, quien presencié algunas representaciones en Texcoco y para los franciscanos Motolinía y Olmos, quienes, según él, construyeron, sobre este teatro, uno catequético. Garibay nos muestra profusamente las contiendas, certámenes y concursos que los guerreros tenían como sustituto de la batalla. En tiempo de tregua, capitanes y nobles se dedicaban a competir con poesía, acompañada del canto y del baile. Los niños se educaban en estas celebraciones Garibay [1993: VII].

Durán describe los *cuicacalli*, espacios para la formación de los guerreros en la guerra florida.

En todas las ciudades había junto a los templos unas casas grandes, donde residían maestros que enseñaban a bailar y cantar. A las cuales casas llamaban *cuicacalli*. que quiere decir casa de canto. Donde no había otro ejercicio sino enseñar a cantar y bailar y tañer a mozos y mozas. Y era tan cierto el acudir ellos y ellas a estas escuelas y guardábanlo tan estrechamente que temían hacer falla como cosa de crimen lesae maiestatis pues había penas señaladas para los que no acudían Durán [1951/52: 227].

Durán da testimonio de aquellos etnodramas que fueron confundidos con teatro o danza por contener mimetizaciones, gestos corporales y posesiones divinas.

El baile de que más gustaban era el que, con aderezo de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile en el *momoztli* principal del templo de su gran dios *Huitzilopochtli* hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, a donde hacían sentar a la diosa *Xochiquetzalli*. Mientras bailaban descendían unos muchachos vestidos todos como pájaros y otros como mariposas, muy bien aderezados, de plumas muy ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas, y subíanse por esos árboles y andaban de rama en rama chupando del rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera, y con sus cerbatanas en las manos andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. De donde salía la diosa, que era *Xochiquetzalli*, a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto de sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como a tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos y hacía venir a sus representantes y hacíanles dar solaz Durán [1951/52, Vol. 2: 227].

¿Es posible hablar de ficción o era una realidad extracotidiana? ¿Eran disfraces o transmutaciones en animales, fenómeno relacionado con el nahualismo?

Traían a un indio vestido de la misma manera de la diosa *Xochiquetzalli*. A este indio hacían sentar junto a las gradas del templo y poníanle un telar de mujer en las manos y hacíanle tejer a la manera que ellas tejen y el indio fingía que tejía.

Mientras él fingía que tejía, bailaban todos los oficiales dichos, con disfraces de monos, gatos, perros, adives, leones, tigres. Un baile de mucho placer, llevando en la mano cada uno la insignia de su oficio. El platero llevaba sus instrumentos, los pintores, sus pinceles y escudillejas de los colores. Y así aquel día comían la comida de todo el pan pintado de diversas pinturas: unos, como muñecas; otros, como pinceles; otros, como rositas o como pajaritos, sin poder comer otra cosa de precepto Durán [1951/52: 231].

¿En realidad eran farsas, entremeses, danzas, juegos y cantares o estamos hablando de etnodramas con otro tipo de categorías?

Se introducen indios vestidos como mujeres (...) Otro baile había de viejos, que con máscara de viejos corcovados se bailaba, que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa. A su modo había un baile y canto de truhanes, en el cual introducían un bobo, que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras (...) Otras veces hacían unos bailes en los cuales se embijaban de negro; otras veces, de blanco; otras, de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entremedias algunas mujeres, fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándoles con mil géneros de juegos, que los de los recogimientos inventaban de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento Durán [1951/52: 231-232].

Para Garibay todo esto son elementos literarios. Garibay clasifica los etnodramas prehispánicos en épica, poesía y canto mímico, personajes bufos y coros griegos.

Tema de las composiciones era o los mitos de los dioses, en que se celebraban hechos dramáticos, o netamente farsas de representaciones de los hechos diarios, dados en forma bufa, para provocar contento y risa. No de otro modo nació el teatro griego Garibay [1993: IX].

Y clasificaba estas representaciones en tragedia y comedia:

Haré sencilla la exposición diciendo que en la dramática náhuatl hallamos ya en germen la división de especies: la que celebra grandes hechos y la que solamente tiene por misión divertir al espectador. Sin remedio tenemos que llamar a la primera tragedia y a la segunda comedia, tal como las llamaron los griegos Garibay [1993: IX].

Sin embargo para Garibay el “teatro” nahua, a pesar de que se intentó conservarlo, nunca más llegaría a su punto de perfección. Una tradición oral se congeló en la escritura de los poemas transcritos y traducidos a una lengua extraña.

Durán reduce los etnodramas a poemas. ¿Pero acaso hay una continuidad en sus técnicas que resistió el ataque de la conquista primero y la persecución de todo lo indígena que perdura hasta hoy en día? Para Durán su musicalidad se perdió; hay indicios de una “tonalidad armónica”, pero vaga.

Y, sin embargo, para Durán la forma permanece en sus danzas y bailes que han perdurado al cabo de cuatro siglos y que mantienen la misma técnica Garibay [1993: VII-XI].

Garibay, en su capítulo de *Historia de la literatura náhuatl*, clasifica los eventos de representación náhuatl bajo el canon de la literatura y en concreto la existencia de una poesía dramática. También los sepulta. Aun así, reconoce la dificultad de interpretar una cultura viva. Admite que es lógico aceptar por analogía la existencia de una poesía dramática en la cultura náhuatl: donde haya lírica, épica y un drama “rudimentario”. Se pretende investigar si hubo o no una poesía dramática basándose en pruebas documentales y usando el rigor científico Garibay [1953-1954: 331].

Admite estar caminando “en un territorio amplio, oscuro y con muchos senderos”. Garibay cree en la existencia de “una teoría humana que en todo el mundo se impone”. La pregunta es: ¿desde dónde surge esa teoría? ¿Quién la define como tal? Descubre la dramática ahí donde “hay un entrecruce de palabras y pensamientos, de afectos y sentimientos entre otros, y se tiende a crear un conflicto”. Define la cultura náhuatl como una sociedad primitiva. La creación poética siempre sale acompañada de la música y el baile. El espectáculo es colectivo: los que ven son espectadores y los que son vistos, son actores Garibay [1953-1954: 332].

Para el jesuita, el *teatro* es la contemplación de los ojos y en el caso de la cultura náhuatl es la emoción religiosa la que creó el espectáculo y la literatura. Sahagún y Durán son quienes mejor han documentado este *teatro perpetuo*, que Garibay califica de aparatoso y complicado. Tanto ellos como Garibay y León-Portilla fijan demasiado su vista en lo público, en las plazas, el mercado, el templo y el atrio. Su mirada, asentada en el teatro, no les permite ver otro tipo de representaciones que suceden en otros lugares como los concursos de poesía de los guerreros en tiempo de tregua en *Huehuetitlan*, en *Tenochtitlan* y *Texcoco*. ¿Acaso la privacidad de dichos etnodramas se debe a la persecución que enfrentaron? Garibay [1953-1954: 333]. ¿Estamos, quizá, ante un sistema de control de la población a través del terror ritual?<sup>35</sup> Es difícil interpretar las culturas y no recaer en el etnocentrismo.

---

<sup>35</sup> Martínez menciona cómo los ritos sacrificiales, que pueden encontrarse en cualquier religión o en la mayoría de ellas, se han convertido en ritos de dominación, de forma recursiva, siempre que eran instituidos por los imperios para establecer la condición irredimible de los pueblos vencidos o la identidad alienada de un grupo social. El extremo de esa escala es el “terror total”, pero hay grados. En concreto, la violencia de género contra las mujeres puede ir desde el arrebato, aparentemente casual, hasta el linchamiento institucional, cuando se ha privado a quienes la sufren de voz, identidad y autonomía. El simbolismo religioso puede legitimar esos actos, p. ej., situando a las víctimas en el inframundo, demonizando o divinizando los cuerpos que van a ser torturados y negados. A los rituales que definen la posición de una persona en un sistema (también el afuera del sistema, también la muerte), con la potestad suficiente para crearla y fijarla, a cargo de un poder sagrado, los ha llamado Bourdieu *ritos de institución*, a semejanza y a diferencia de los *ritos de paso* propiamente dichos. Véase Pierre Bordieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985; “Los ritos como actos de institución”, en J.G. Peristiany, Julián Pitt-Rivers (coord.), *Honor y gracia (Honor and Grace in Anthropology)*, Madrid, Alianza, 1993, 111-123; *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000. Como ha explicado Hanna Arendt, por referencia al régimen nazi, el terror es

Por la sola noticia debería suponerse que existió una letra para estos bailetes. De tema religioso como era, debió parecer pronto: dos razones lo exigían: una, de parte de los mismos indios, que ocultaban los más sagrados cantos a los extraños; otra, de parte de los misioneros, que no solamente desdeñaban, sino que perseguían hasta la aniquilación este género de literatura. No es lo admirable que hayan perecido: lo admirable es que tengamos aún muestras de aquellos cantos como veremos a su tiempo Garibay [1953-1954: 336].

Durán señala que había un Dios de los bailes que los indios temían ofender si no asistían. Estas representaciones tenían en común la palabra, el canto y el movimiento rítmico. La casa de la música y el canto estaba ubicada en lo que se llamaba Porta de Mercaderes: “salas muy bien edificadas y galanas, con muchos aposentos grandes y espaciosos, donde había toda curiosidad y pulidez del mundo; alrededor de un hermoso patio grande para el ordinario baile”. El horario de enseñanzas eran una hora antes de anochecer, hasta la media noche. “Los que venían a enseñar a bailar eran mozos y mozas, de a catorce de a doce, poco más o menos”. Para Garibay la impersonación, o fingimiento de otro ser, era una interpretación actoral Garibay [1953-1954: 337].

El vestuario intenta incorporar y hacer humanos a seres que no lo son. Hombres se visten de mujeres. También se menciona el uso de *acayetes* pipas de barro o caña, con tabaco mezclado con sustancias olorosas, o estupefacientes. Garibay los reduce a un precursor del cigarro. ¿Acaso estamos hablando de enteógenos?<sup>36</sup> Los cantores, sacerdotes y directores del *Calmécac* y del *Telpuchcalli* eran quienes componían los poemas. Cada señor tenía su cantor para narrar sus grandezas, victorias, vencimientos, linajes, riquezas y los de los antepasados. Ejemplo de ello son *Nezahualpitzintli* y *Moctezuma*. Otros cantores, llamados *cuicpicque*, narraban las grandezas y alabanzas de los dioses, según Durán y Pomar Garibay [1953-1954: 339].

Se hablaba de las hazañas y alabanzas de las divinidades, las acciones y proezas de los héroes, las batallas y hechos del colectivo, los enlaces de familias y la riqueza de los magnates Garibay [1953-1954: 339-340].

---

la esencia del totalitarismo. “El terror es la realización de la ley del movimiento; su objetivo principal es hacer posible que la fuerza de la Naturaleza o la Historia corra libremente a través de la Humanidad sin tropezar con ninguna acción espontánea. Como tal, el terror trata de «estabilizar» a los hombres para liberar a las fuerzas de la Naturaleza o de la Historia. Es este movimiento el que singulariza a los enemigos de la Humanidad contra los cuales se desata el terror, y no puede permitirse que ninguna acción u oposición libres puedan obstaculizar la eliminación del «enemigo objetivo» de la Historia o de la Naturaleza, de la clase o de la raza. La culpa y la inocencia se convierten en nociones sin sentido; «culpable» es quien se alza en el camino del proceso natural o histórico que ha formulado ya un juicio sobre las «razas inferiores», sobre los «individuos incapaces de vivir», sobre las «clases moribundas y los pueblos decadentes»” (Hanna Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, Madrid, Taurus, 2004, 564). (Martínez, 2015: Comunicación Personal)

<sup>36</sup> Sustancias para alterar la percepción y propiciar un arrebató divino o un diálogo con los dioses.

La colectividad y los gobernantes mantenían a los poetas, mismos que celebraban las glorias del linaje y de sus jefes. Algunas representaciones eran un pasatiempo. El mismo Durán es quien dice que se requiere de un estudio para entender el significado de las metáforas que llama oscuras. Durán advierte cómo ciertos cantos y poemas transmiten tristeza. Pero Garibay aclara que quizá esto se debía a la conquista, la derrota y la aniquilación del viejo estado de las cosas en la Anáhuac. ¿Acaso Durán actúa como Moisés ante el becerro de oro del pueblo de Israel, llamando ídolo a la estatua de piedra de *Macuilxóchitl*? Los nahuas están vestidos al igual que esta personificación del baile. Han mimetizando su apariencia y desean aplacar su ira resaltando su grandeza, sus cualidades y méritos: ¿no será que durante el baile están prestando sus cuerpos para que pueda bailar? ¿Es esta representación social un instrumento para administrar sus emociones sociales destructivas?

Garibay dice que daban culto al tambor y le hacían ofrendas como cosa divina. ¿Daban culto al tambor o hacían la barrida para limpiarlo o se trata de una suerte de animismo, considerando que está vivo? Garibay [1953-1954: 340].

Compara la representación del “volador” a un circo. A algunas representaciones que recoge Sahagún, Garibay las llama juegos artificiosos de ilusionismo, mágicos en un primer momento, pero artificio imaginativo solamente, y las excluye de su estudio. Garibay con esto comprueba la existencia de una literatura “rudimentaria de género dramático”. Además de que desdobra las representaciones en drama y comedia, basándose en los cronistas. En un santiamén une las culturas y las representaciones de Grecia, la India y Mesoamérica, en un solo modelo universal. Antes de florecer, sucumbieron a su destino Garibay [1953-1954: 341].

Dichas representaciones eran públicas. Otro aspecto a considerar es el aspecto privado de las representaciones. El teatro griego era una representación de orden público. Al compararla con el teatro, ¿se nos olvida el aspecto privado de los etnodramas? Los poemas eran compuestos en grupo, en canto y letra. La habilidad del poeta era hondamente reconocida por la sociedad, nos dice Garibay. Los poetas en concurso podían jugarse la vida. Estas reuniones se denominaban *cohuayotl*, *icniuhyotl*, colaboración, amistad colectiva, reunión de amigos Garibay [1953-1954: 342].

Al parecer los poemas se conservaban tanto en la memoria como en el sistema de escritura. Garibay [1953-1954: 344]

En un texto del *Huexotzinco*, el corrector de los textos sustituye el nombre de los númenes de la vieja religión por *icelteotl*, el *yehuan*, Dios. La composición, según el jesuita, tiene un sentido profundamente religioso, cuyo centro es *ipan neomani*, la divinidad solar. También se invoca al

dador de la vida universal. Aparece el concepto de *Quenonamican*, el más allá. En todo esto se ve la mano de la religión católica, intentando moldear a su manera la religión azteca Garibay [1953-1954: 345].

El “príncipe” de *Huexotzinco*, convoca a los demás “príncipes” y los compara a esmeraldas y plumas de quetzal. Uno de ellos evoca el más allá, la región del misterio. ¿Hay alegría, hay amistad allí? En esta reunión se reflexiona sobre la vida y el hecho de que sólo una vez la viviremos. Un poema anónimo en esta reunión le habla directamente a una personificación que no está presente, quizá Huitzilopochtli, el Sol. Garibay identifica una “religiosidad de sangre y muerte”. ¿Acaso el sacrificio de Cristo no conlleva sangre y muerte? ¿No es esta una proyección de la religión del jesuita? Huitzilopochtli se muestra complacido en las líneas. No lo vemos pero está presente. Cabe recordar que las “escenas” más importantes del etnodrama no se pueden distinguir a simple vista, sino que suceden en aquello que llamamos el *imaginario* de los participantes y que, para Garibay, pasa desapercibido Garibay [1953-1954: 345-348]. Veamos uno de los cantares mexicanos:

*O ya nihual acic  
xochin cuahitl ipan  
ni xochi Huitzil aya:  
ni noyaca ahiltica,  
in ic nonpactia,  
tzopelic huelic noten.*

Ya vine a llegar a las ramas del Árbol Florido,  
yo el florido Colibrí:  
deleitando estoy mi nariz,  
con esto estoy alegre:  
dulces, sabroso son mis labios.  
Garibay [1953-1954: 348-349]

Quizá esta reunión se compare a una misa donde los fieles se reúnen para escuchar la Palabra de Dios. Quizá quien dice la parte del Dios no sea un actor que interpreta a *Huitzilopochtli* disfrazado de colibrí; quizá sea alguien que lo encarna. Sin embargo, dicha personificación no queda muy clara. La fe del religioso no le permite mirar con imparcialidad el evento de representación y califica su religiosidad de torcida en sus fines. Quizá el religioso está comparando el fenómeno con el hondo abismo del alma cristiana cuando se dirige al Dios de los salmos. Compara la memoria “frágil y movediza” con la escritura. Se inclina a colocar a un solo poeta como dramaturgo de los cantos, un poema dramático, que imita la vida; fuerza la interpretación de un “rudimentario arte teatral” para entroncarla en las tradiciones del teatro europeo. Los corazones son suplidos por las flores del canto Garibay [1953-1954: 349-350].

En otra ocasión, el autor llama a los cantares “gérmenes de poesía dramática”. El texto contiene acotaciones para ejecutar la música, cambio de personas y situaciones. Algunas veces habla una persona, otras se habla la voz de varias. Garibay lo identifica como teatro al encontrar un diálogo y un antagonismo en la sentencia, ciertas formas de expresión, diversidad de ideas y pensamientos,

distinción de quién habla y a quién, muchos que hacen la persona de otros ante una muchedumbre y la variación de pasiones y sentimientos. En el manuscrito de los cantares mexicanos no se indican los personajes, ni las escenas; es Garibay quien las añade desde el modelo del teatro Garibay [1953-1954: 352].

Garibay cambia de modelo al matizar la *tragedia* encontrada como *melodrama*, debido a una acción que se canta y por ello es breve. Intenta reconstruir la *puesta en escena* y mira a un coro que repite sin cesar la trama, guiado de una coreografía “sin letra”. La música sugiere una amplificación de los sentimientos. Él mismo no encuentra una *trama dramática*. Hay *monólogos, diálogos y coloquios*. El autor mismo pide no juzgar esta representación con la *técnica teatral europea*, pero sin escapar del yugo del *teatro* Garibay [1953-1954: 352-].

No se debe buscar una *trama dramática*, como intentó Hermosilla, sino una *serie de cuadros dramáticos*. No hay *escenas* sino una *sucesión de tiempos melodramáticos*, que precisamente son los que le dan una autenticidad prehispánica. Por un momento, el autor intenta *leer la mente nahuatlaca* y descubre una conexión que para el mundo europeo no tiene sentido. Estas representaciones se pueden comparar a la técnica cinematográfica, que intenta economizar palabras y acciones. Los cuadros son breves, la variedad de rasgos es amplia. Hay algunos rasgos de bufonería y ligereza, ironías; para el religioso, algunos cuadros rayan en lo atrevido Garibay [1953-1954: 354-355].

Las representaciones estaban impregnadas de una alta religiosidad. El pueblo los cantaba; si se conservaron fue gracias a los más jóvenes que en su edad adulta, dominados por otra cultura, los dictaron a quienes sabían escribir para dejarlos prisioneros en el papel. Las representaciones de un teatro perpetuo, que expone Sahagún, son sagradas. Se pregonaban las grandezas y glorias de los victoriosos y también los fracasos y el infortunio de los desafortunados. El autor menciona que la mayoría de las veces se habla de gracejos y toques de ironía. Otros, los menos, tienen un carácter ligero con alusiones religiosas o a la guerra. El autor se hace la pregunta “¿Hubo algunos de estos bailetes totalmente profanos?” Garibay [1953-1954: 357], intentado adecuarlos al modelo de la comedia griega. Las representaciones que Garibay estudia son meramente públicas. Opina que no se conocen por ser asunto de las élites, ignoradas por la mayoría. Sus representaciones se relacionan con su religión e historia; no coinciden con nuestra forma de clasificar el conocimiento. El etnodrama es una forma de transmisión de conocimiento Garibay [1953-1954: 357].



Garibay identifica al “que está cerca y junto”, el “dueño del cielo, de la tierra y del hades”, aquél “por quien se tiene la vida”, en la manifestación visible del sol y en algo más hondo. Es quizá aquí el momento para comparar a Dios con Huitzilopochtli Garibay [1953-1954: 358].

El autor confiesa que usa la fantasía para “reconstruir” uno de los cuadros dramáticos: la ida de Quetzalcóatl Garibay [1953-1954: 364]. Un hecho histórico y verdaderas reflexiones filosóficas eran danzados y bailados.

En el afán de ser pedagógico y partir de lo conocido para entender lo desconocido, Garibay aborda los poemas mímicos en un sentido análogo al de los helenos. Nuevamente, esta analogía impide ver esas representaciones tal cual. Sin embargo, el autor identifica algunas en los *Cantares mexicanos*. Otras se comparan a las *loas* y *cuadros bufos* del teatro.

La palabra griega (mímesis) significa “imitación”, entendiendo por tal, no la acción, sino el efecto de ella. Creen algunos que la raíz helénica está emparentada con la sánscrita *maya*, de donde *mimeíshtai* griego fuera tanto como “ilusionar”. De hecho, es una “ilusión” el teatro, en el sentido de engaño, y en el sentido de transportamiento a otras esferas, que no son las de la vida común Garibay [1953-1954: 373-374].

### El estudio de León-Portilla

Según León-Portilla, cronistas e historiadores llamaron farsas y comedias a las representaciones y danzas nahuas del altiplano central León-Portilla [1959: 122].

Hernán Cortés describe en una de sus cartas de relación sobre el asedio a Tenochtitlan, cómo los españoles construyeron una especie de catapulta para arrojar piedras en el mercado de la plaza de Tlatelolco. El ingenio no sirvió y los tlaxcaltecas lo colocaron encima de lo que quizá era un *momoztli*, el cual se ha intentado identificar con un edificio teatral. Los aliados de Cortés hicieron creer a la población que los españoles se habían compadecido de los nahua y por ello no los habían matado con ese artilugio que sembró terror. Ellos, espantados ante seres y objetos desconocidos, terminaron siendo vencidos León-Portilla [1959: 121-122].

León-Portilla ve en esta “tragicomedia” un símbolo de la muerte del teatro azteca, protagonizada por Cortés, el exterminador de una cultura. Según su interpretación, el “teatro” de Tlatelolco es destruido, y las antiguas representaciones de los indios son perseguidas, suprimidas y sustituidas por las comedias de los frailes misioneros, pues estaban fuertemente unidas a la antigua religión de los dioses nahuas.

¿Es posible hablar de una continuidad de los sistemas de creencias y de las representaciones o necesariamente estamos hablando de la muerte y nacimiento de diversos sistemas?

Sin embargo, los etnodramas permanecen vivos. Centrar toda la actividad etnodramática en la cultura nahua y en el centro del Altiplano, sin tomar en cuenta otras culturas y otras representaciones es el pecado del centralismo. Es en el margen, en los bordes, donde estos sistemas de creencia han sabido dar continuidad a las historias sagradas y a sus manifestaciones etnodramáticas.

Los frailes Bernardino de Sahagún y Andrés Olmos se dieron a la tarea de reconstruir este supuesto “teatro nahua”. Quizá en base a su formación humanista, su nostalgia por los clásicos y con el modelo de la dramaturgia griega, se enfocaron en recoger de labios de los sabios los textos dramáticos nahuas; y con la ayuda de los jóvenes los trasladaron a un sistema de escritura latino y los tradujeron al español con “acotaciones”. Crearon una especie de *guión dramático*, infectado con su propia necesidad de representarlo en su mente para reconstruir el pasado. Se transcribió a caracteres latinos un conocimiento que se escribía con imágenes o se transmitía durante los rituales.

A pesar de la persecución sufrida, estas representaciones no desaparecieron del todo. Cabe recordar que la Conquista no fue algo que se dio de una vez en todos los lugares al mismo tiempo. En ciertas zonas de refugio, ahí donde no llegaron a asentarse los conquistadores, se mantuvieron las representaciones; algunas se escondieron y otras fueron influidas por elementos cristianos, en mayor o menor medida.

León-Portilla divide en cuatro etapas el desarrollo del teatro náhuatl: Fiestas en honor a los Dioses, Comedias y juegos, Mitos y leyendas, Comedias o dramas sociales o familiares.

### *Fiestas en honor a los dioses*

Primero fueron las danzas, cantos y representaciones las que se consolidaron en las fiestas en honor a los dioses. Las pinturas de los murales de Telitla, Tepantitla y Zacuala muestran a sacerdotes en procesión en el centro ceremonial de Teotihuacán vestidos de sus dioses y entonando un himno sagrado que representa su palabra divina. Nuevamente el autor compara estas representaciones con el origen religioso del teatro griego León-Portilla [1959: 124].

Había danzas cantadas a sus dioses después de una batalla, al iniciar una peregrinación, o al hacer un alto en el camino. Según el autor, poco a poco se fue fijando una especie de canon que regía las representaciones. Sin embargo, no lo describe. Durán llama *ensayos* a la preparación, *dioses* a las

distintas personificaciones de los nahuas, *ídolos* a las imágenes de los mismos, *disfraces* a los trajes, atavíos y máscaras. Los modelos de la religión católica y el teatro griego se hacen presentes.

Muchas maneras de bailes y de regocijos tenían estos indios para las solemnidades de sus dioses, componiendo a cada ídolo sus diferentes cantares según sus excelencias y grandezas. Y así muchos días antes que las fiestas viniese, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día antes que las fiestas viniesen, había grandes ensayos de cantos y bailes para aquel día y así con los cantos nuevos sacaban diferentes trajes y atavíos de mantas y plumas y cabelleras y máscaras, rigiéndose por los cantos que componían y por lo que en ellos trataban, conformándolos con la solemnidad y fiesta, vistiéndose unas veces como águilas, otras como tigres y leones, otras como soldados, otras como huastecas, otras como cazadores, otras como salvajes y como monos, perros y otros mil disfraces Durán [1867-1880 Vol. 2 : 231]...

El calendario ritual de 18 meses de 20 días marcaba el ritmo de cada fiesta, al que León-Portilla denomina ciclo agrícola sagrado de teatro perpetuo. Llama a los actuantes actores y distingue entre aquellos que representaban a los dioses y los que hablaban con ellos o participaban en el evento. Iguala la caracterización de un personaje por el actor con el complicado proceso que vive la víctima sacrificial para mimetizar a su Dios. Identifica vísperas, ayuno y penitencia, como en las fiestas católicas León-Portilla [1959: 126].

Antorchas, canto, música de flautas, tambores y caracoles. En los *netotiliztli* o bailes participaba todo el pueblo. A veces con extraños “disfraces de sueño” como los de la fiesta *Atamalqualiztli*. Se entonaban himnos sagrados recordando mitos y doctrinas de su religión. Los sacerdotes hablaban en nombre del pueblo y el de las víctimas León-Portilla [1959: 127].

Otro elemento diferenciador es el aspecto sacrificial de algunos etnodramas nahua, que los distingue del teatro. Contrasta con el drama griego el hecho de que en algunos casos era necesario el derramamiento real de sangre que se daba en la lucha simbólica entre un cautivo atado de un pie y un guerrero bien armado, sobre el *Tamalácatl*, las ruedas de piedra; o bien la ofrenda del corazón en los templos de los dioses para mantener la vida del Sol. También se sacrificaban animales, como codornices León-Portilla [1959: 127].

En el drama cósmico del teatro perpetuo, los personificadores de Tezcatlipoca, el espejo negro y humeante, Xilonen, la diosa del Maíz tierno, Xochiquetzalli, hija o esposa del Dios del Maíz y Tlazoltéotl, la diosa de las inmundicias, etc., los encarnaban y se unían a ellos a través de su muerte. León-Portilla muestra esas diferencias, pero no deja de encuadrarlas en el teatro León-Portilla [1956b: 127].

León-Portilla analiza dos de las fiestas del año: *Hueitozoztli* y *Atamalqualiztli*. La primera celebraba a *Tláloc*, el Dios de la Lluvia; y la segunda acontecía cada ocho años. En ella, *Tlazltéotl* y *Centéotl* danzan, *Xólotl* juega a la pelota con el Sol León-Portilla [1959: 127-134].

Las categorías de lo humano, lo divino y lo mundano están presentes en la obra de Bernardino de Sahagún, de acuerdo a su formación humanística. Este mismo esquema lo traslada a su obra.

En las descripciones que hace León-Portilla sobre los etnodramas *Hueitozoztli* y *Atamalqualiztli*, vemos claramente que incorpora elementos que no tiene el teatro, y sin embargo al analizarlo desde el teatro no le permite reconocer su propia estructura. El etnodrama de *Hueitozoztli* no puede ser teatro, por diversas razones. Todos son participantes de un culto a la Lluvia, no hay espectadores. No hay un guión que se escribe para ser representado, pero hay una mitología sobre la Lluvia que estructura el sacrificio de los niños; sin embargo, hay un canto que se recita, en donde interviene un coordinador interno del evento, el sacerdote o granicero. No hay actores, ni personajes, pero sí personificadores o seres humanos que mimetizan la representación de la Lluvia... No hay utilería sino objetos sagrados que serán resignificados como los fluidos corporales, la sangre, las lágrimas. Desarrollo la idea más adelante cuando hablo sobre el etnodrama de *Hueitozoztli*.

En el etnodrama no hay un espacio teatral fijo donde las representaciones se ejecutan para que un público las mire; sin embargo, está la casa de la lluvia, el cerro que contiene el agua, ahí donde habita la Lluvia, el lago y el templo mayor erigido a *Tláloc*. No se cuenta una historia sobre los Dioses griegos que son representados por actores, antes bien serán los mismos Dioses quienes participen a través de sus personificadores, a través de las víctimas que los representan. No hay un coro, sino participantes en procesión que reviven el mito aquí y ahora.

### *Comedias y juegos*

León-Portilla distingue una segunda etapa del supuesto teatro náhuatl, en la que se consolida lo que llama “comedia” y “juego”. Nuevamente el referente es el teatro griego. En esta fase se exportará la identidad de titiritero, juglar y prestidigitador. Es el mismo Durán en su Historia de las Indias quien distingue entre las representaciones que honraban a sus dioses y las “farsas y entremeses y cantares de mucho contento” León-Portilla [1997 :121-147: 134].

Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcovados se bailaba que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa. A su modo había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastocándole las palabras. Juntaban con este baile traer un palo rollizo con los pies con tanta destreza que ponía admiración las pruebas y

vueltas que con él hacían, de lo cual resultó que algunas personas entendieron treaello por arte del demonio y si bien lo consideramos no es sino que el juego de manos que en España se usa le podemos acá llamar juego de pies.

Porque yo soy testigo de vista que siendo yo muchacho, conocí en el barrio de San Pablo escuela de este juego donde había un indio diestrísimo en aquel arte donde se enseñaban muchos indiezuelos de diversas provincias...

También usaban bailar alrededor de un volador alto vistiéndose como pájaros y otras veces como monas volaban de lo alto de él, dejándose venir por unas cuerdas que en la punta de este palo están arrolladas, desliándose poco a poco por un bastidor que tiene arriba...

Otras veces hacían éstos unos bailes en los cuales se embijaban de negro otras veces de blanco, otras veces de verde, emplumándose la cabeza y los pies, llevando entre medias algunas mujeres. Fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas, como que iban bebiendo, todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban, de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento Durán [1867-1880: 231-232].

¿Acaso Durán está separando *a priori* el culto religioso de lo lúdico y cómico? ¿Son estos bailes meramente una danza? Al palo volador lo despoja de todos los elementos cosmogónicos y de invocación que están en el trasfondo. Los símbolos calendáricos no se mencionan. ¿Fingían estar borrachos? ¿Se escondían los signos de un culto?

Garibay y León-Portilla clasifican a un tipo de ejecutantes en “magos y saltimbanquis”. A la figura del *Teuquiquixti*, “aquel que hace saltar o salir a los dioses”, le llaman titiritero, quien llevaba en un gran morral las figuras de diversos dioses y daba “función” en la plaza del mercado y en el patio del palacio “real” León-Portilla [1997 :121-147: 135].

El que hace salir, o saltar a los dioses es una especie de saltimbanqui. Entraba a la casa de los reyes; se paraba en el patio. Sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban con él.

Van saliendo unos como niños. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas.

Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez: luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses” Informantes de Sahagún [1947: 235].

¿Es idónea la traducción que hacemos de sus personificaciones cuando les otorgamos la identidad de Dioses?

Prestidigitadores, declamadores y saltimbanquis: es la identidad que se les otorga. De tal modo se considera al *motetequi*, aquel que crea la ilusión de cortar sus manos y pies, y luego aparece completo.

Lo que se llama “destrozamiento” solamente se hacía en el patio de los ese.

Luego (el motetequi) se corta y pone aparte sus manos, sus pies, en otra parte sus coyunturas, por todas partes va poniendo (lo que se corta).

Pues cuando ya se ha destrozado, todo, se tapa con una manta de color rojo: con esto otra vez crecen, brotan, se levantan, como si no hubiera sido destrozado nada, parte a parte.

Entonces se descubre.

De igual modo, cuando ha hecho estos juegos de prestidigitación es gratificado por ello Informantes de Sahagún [1947: 236].

A semejanza del que pone fuego en las casas de otros:

El abrasar la casa en llamas era visto: las casas se metían en llamas, de tal manera están rodeadas de ellas que parece que en realidad arden. Así se dejaba ver, con esto divertía a la gente, con esto hacía sus artimañas.

Lo hacía en el palacio y por ello era gratificado: o le daban maíz desgranado al que este hacía Informantes de Sahagún [1947: 236-237].

Veamos ahora la identidad del bufón, aquel que interpreta varios personajes y mediante las máscaras pasa de uno a otro. Declama, divierte a la gente, invita a la reflexión:

Mi gran jefe, llego: yo vengo reir  
Yo soy el travieso: flor es mi canción:  
Se va enredando: luego se despliega.  
Ah, soy el casero.

Que se dé comienzo: vino a presentarse  
Ya la flor de aroma: con ella haya gusto.  
van a caer flores en riego:  
con ellas haya gusto.

Diferentes flores yo estoy esparciendo,  
vengo a ofrendar cantos: flores embriagantes,  
ah, soy el travieso: que vengo de allá,  
donde el agua sale.

Vengo a ofrendar cantos: flores embriagantes... Garibay [1952 :142-167: 142-146].

Luego, el supuesto bufón se disfraza de uno de los dioses del pulque, con una cabeza de conejo; se refiere a las flores y al canto. Imita a los animales y danza. ¿Es posible que estuviera personificando al pulque, representado con una cabeza de conejo? ¿Acaso lo que Garibay menciona como imitación es en realidad un nahual que se ha transformado en animal?

Yo el que llegué soy el Ciervo Dos-Conejo,  
el Conejo que se sangra,  
el Ciervo de grandes cuernos...  
Mi gran jefe, mis amigos: despleguemos  
Su libro de flores, su diario de cantos,  
¿De quién?  
De él.

Enhiesto está el Árbol Florido,  
está entretejido,  
se ha ensanchado, ya esparce flores.  
Hemos venido a oírlo en tu entrada:  
en sus ramas andas tú, Precioso Faisán,  
andas cantando...

Cambia de atavíos y ahora el intérprete se viste de ave de cuello rojo. El canto y el baile continúan. Toca temas de poesía, guerra, risa y llanto.

Yo soy el travieso:  
yo soy tordo de rojo cuello:  
ya grita mi cantar: Jojojojon.  
Vengo a ponerlos pintados,  
en donde el patio se extiende:  
yo soy tordo de rojo cuello:  
grita, grita mi cantar. Jojojojon...

Yo el guiñador de ojos,  
El que andaba riendo:  
De dentro del patio vengo  
En flor vengo a convertirme  
Yo el Conejo que se sangró...

Ahora se transforma en un loro parlanchín. Al final se quita su disfraz y entona un canto a la poesía.

Soy Loro parlanchín,  
Allá voy a tomarlo, yo lo sacudo...

Ya aquí comienzo, ya puedo cantar:  
De allá vengo del interior de Tula:  
Ya puedo cantar: la voz ha estallado,  
Se ha abierto la flor.

...oíd mi canto:

Ladrón de cantares, corazón mío,  
¿dónde los hallarás?  
Eres menesteroso, como de una pintura, toma bien lo negro y rojo (el Saber).  
Y así tal vez dejes de ser un indigente León-Portilla [2012].

Al final de la representación, que Garibay llama farsa, el intérprete recibía una recompensa del pueblo. Sobreviven pocas referencias a este tipo de representación León-Portilla [1997 :121-147: 138].

### *Mitos y leyendas*

León Portilla llama a los *tlauetzque*, “quienes hacen ponerse de pie a las cosas”, declamadores o narradores. Nuevamente es el modelo europeo el que intenta categorizar fenómenos desde una taxonomía ajena.

El Narrador:  
Donairoso, dice las cosas con gracia,  
Artista del labio y la boca.

El buen narrador:  
de palabras gustosas, de palabras alegres,  
flores tiene en sus labios.  
En su discurso las consejas abundan,  
de palabra correcta, brotan flores de su boca,  
su discurso: gustoso y alegre como las flores;  
de él es el lenguaje noble y la expresión cuidadosa.  
El mal narrador: lenguaje descompuesto,  
Atropella las palabras,  
Labio comido, mal hablado.

Narra cosas obscenas, las describe,  
Dice palabras vanas, no tiene vergüenza Informantes de Sahagún ].

El autor afirma que posteriormente surgieron *los grupos de actores* que representaban sus leyendas y mitos. Hay que notar el hecho de que la cultura dominante llama historia e historia sagrada a su sistema de creencias y denomina a los demás leyendas y mitos. León-Portilla identifica en los textos recogidos por Sahagún una serie de personajes que dialogan entre sí; considera que son textos escritos, concebidos para ser puestos en escena León-Portilla [1997 :121-147: 134].



Uno de los cantares mexicanos trata de cómo Quetzalcóatl huye de Tula hacia Tlilan, Tlapalan, “el lugar del color negro y rojo”, la tierra de la sabiduría.

El autor señala que es un cantor el que inicia el poema y recuerda la salida del “príncipe” Quetzalcóatl. El estudioso, sin poderse salir del ámbito de la literatura, identifica en la representación étnica un estribillo, coro, actores, personajes, himno. También define un diálogo entre el cantor principal o corifeo y el coro, como sucedía en el teatro griego León-Portilla [1997 :121-147: 140-142].

### Comedias o dramas sociales o familiares

De acuerdo con León-Portilla, en la última etapa del teatro náhuatl prehispánico, los temas sociales se escenifican en comedias y dramas. Garibay, en su capítulo sobre poesía dramática, muestra un tipo de representación donde se toca lo familiar o social Garibay [1953-1954: 373]. León-Portilla escoge uno de los *Xochicuícatl Cuecuechtli* “poema de ligerezas”. La mayoría de los personajes que aparecen aquí son mujeres. Cuatro de ellas son *ahuianime*, que traduce como alegradoras; y se les otorga la identidad de prostitutas. Conceptos de la moralidad cristiana como la culpa y el perdón entran en juego para la interpretación de aquellas a quien se ha otorgado la identidad de “arrepentidas”. Parece que se da por sentado que todos estos textos fueron escritos para ser representados. Sahagún, fungiendo el papel de dramaturgo es quien transforma estos textos orales y les da la identidad de teatro.

### Conclusión

León-Portilla asume que el desarrollo del teatro náhuatl prehispánico parte, al igual que el teatro griego, del culto a sus Dioses y desemboca en diversas formas teatrales. Al calificar de perpetuo el teatro náhuatl prehispánico no hace otra cosa que adjetivar de teatral la cultura nahua. Ha borrado la línea entre vida y teatro. León-Portilla desprende de las representaciones nahua su carácter mágico y les otorga el de teatro, dentro de una visión estética del mundo. La flor y el canto los traduce como simbolismo y poesía unificada en una acción dramática. Equipara los dramaturgos Esquilo, Sófocles, Eurípides a Huexotzinco y Nezahualcóyotl. Pero las categorías de poesía, danza y teatro parecen no servir para calificar estas representaciones.

Los frailes aprovecharán las habilidades performáticas de los indígenas para imponer su lengua, su cultura, su monarquía y su religión. Este es, en realidad, el inicio del teatro náhuatl, cuando se representaron obras adaptadas, traducidas o escritas en náhuatl: *Tlachuahpahuiztli*, *La*

*educación de los hijos*, o el *Güegüence* en la zona nahua de Nicaragua; *El teatro del gran mundo*, una adaptación de los autos sacramentales de Calderón de la Barca y traducido al náhuatl.

A pesar de mis arrebatos puristas inconscientes, me es muy difícil distinguir entre la representación prehispánica y las europeas, ya que ambas representaciones se encuentran entrelazadas. Sin embargo, en este teatro mestizo se fundieron los etnodramas nahuas y las representaciones venidas de ultramar. León-Portilla reconoce en los franciscanos el mérito de preservar algo de sus fiestas, sus danzas, pero ahora bautizadas en honor al Dios cristiano, a su Virgen y sus santos. Con ello, parece olvidar la continuidad del culto y los etnodramas nahuas y de otras culturas que han sobrevivido, a pesar de esta persecución que sigue activa León-Portilla [1997 :121-147: 146].

León-Portilla convierte en fragmentos los etnodramas vivos; termina aniquilando por decreto este teatro, sin tomar en cuenta la amplia geografía de los pueblos nahuas, ni el contacto representacional entre las culturas mesoamericanas. Iguala los *teixip tlatinime*, los que toman un rostro ajeno, con los actores. Reduce a semillas las representaciones étnicas religiosas y existenciales del pasado que pueden fecundar la tierra fértil del teatro y se olvida de su presente. Es verdad que ciertos etnodramas han muerto, pero su escenificación servirá a su comprensión.

### El estudio de Horcasitas

Fernando Horcasitas dedicó gran parte de su vida al estudio del drama colonial escrito en lengua náhuatl. En su obra aborda los etnodramas nahua prehispánicos, como antecedentes del teatro evangelizador. Como vimos anteriormente, opta por llamar teatro a los etnodramas prehispánicos. En su estudio preliminar, da testimonio de la presencia de formas dramáticas entre los aztecas, revisa aspectos de la lengua náhuatl y los principios en los cuales se basó la nueva dramática Horcasitas [2004: 15-175].

Los *huehuetlatolli* se han traducido como poesía, que es a la vez un discurso ceremonial que funciona mediante *difrasismos*, ritmos y una fraseología particular. El teatro evangelizador tomó algunos elementos de este discurso:

Los dramas antiguos del siglo XVI son herederos de los huehutlatolli o poesía azteca, este discurso ceremonial contiene reminiscencias del lenguaje prehispánico ya que están llenos de metáforas, difrasismos, un tipo de ritmo y fraseología característico Horcasitas [2004: 56].

El lenguaje ceremonial que fue identificado en los textos sugiere la presencia de metáforas, difrasismos y paralelismos que no son exclusivos de la lengua náhuatl.

3. *Las metáforas*. Los sentidos figurados, el sugerir de una cosa, no por su nombre sino por otra palabra, son comunes en náhuatl. Los tres siguientes ejemplos están tomados de *La adoración de los reyes*. Cuatrocientos: muchos; pluma de quetzal: cosa preciosa; El Qué Está Cerca y Junto: Dios.

4. *El difrasismo*. El aparear dos metáforas es lo que Garibay ha llamado el difrasismo (1953-1954, I:67). Tomo los siguientes ejemplos de *La destrucción de Jerusalén*: *In mocuitlapil, in matlapal* (tu cola, tu ala) es "tus vasallos"; *in icpalli, in petlatli* (tu silla, tu petate) es "tu señorío"; *in teocuitlatli, in chalchihuitli* (metal precioso, jade) significa "riquezas"; *in momatztin, in micxitzin* (tus manos, tus pies) significa "tu cuerpo".

5. *El paralelismo*. El colocar juntas dos palabras de significado igual o semejante, aunque no sean metáforas, también es típico del idioma. En *La adoración de los Reyes* aparecen los siguientes: *tlacatlé, taltohuanié* (señor noble, señor grande); *in teotl, in tlatohuani* (el Dios, el Señor); *noaxca, notlatqui* (mis bienes, mis propiedades); *in anteteuctin, i antlatoque* (¡oh vosotros reyes, oh vosotros señores!); *nican pehua, nican tzinti* (aquí empieza, aquí comienza).

Tales son las características sobresalientes del idioma náhuatl. En medio de sus palabras kilométricas, metáforas, modos reverencial y diminutivos, sus incansables repeticiones, tienen una sonoridad y armonía que hacen de él un vehículo perfecto para un teatro religioso y místico (Horcasitas, 2004, pág. 54-55).

En un santiamén, Horcasitas iguala de manera superficial ambas religiones y es en este proceso que la diferencia es anulada.

En México estos misioneros se enfrentaron con un pueblo intensamente religioso, cuyas creencias se parecían, por lo menos de manera superficial, a las creencias de los españoles. Los mexicanos creían en la divinidad (para ellos Ometchujtli: Señor Dos); en la creación del hombre por los dioses; en una diosa madre (Tonanzin); en santos heroicos (Topiltzin-Quetzalcóatl); en espíritus buenos y malos; en mandamientos, milagros, la confesión, la penitencia y la comunión; en lugares santos y peregrinaciones; y en una vida después de la muerte Horcasitas [2004: 81].

Los cronistas y Horcasitas homologan los espacios de los etnodramas, los dramas medievales y el edificio teatral. Sin embargo, los tres espacios funcionan de manera distinta ya que la mitología de cada cultura es la que estructura el espacio de diversa manera. No es lo mismo la cueva como boca de lagarto del inframundo en la cultura nahua, que la boca de dragón como entrada al infierno del drama medieval, o el *paradoi* del héroe del teatro griego, por ejemplo. Las plazas, atrios y *momoztli* son espacios sagrados prehispánicos motivados por una cosmogonía ligada al paisaje y al clima, pero también lo son las cuevas, los cenotes, la cima de los cerros, los manantiales, los juegos de pelota, el temazcal, el panteón, etc.

Cortés (ver arriba), Sahagún (1965), Durán, Landa (Landa: 114), Ignacio Marquina (1951) y Horcasitas comparan el *momoztli* con el edificio teatral:

Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con todo la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y rica plumería, colgado a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivas a la vista apacibles. Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas sus riquezas y ricos atavíos, cesaba el baile y salían los representantes Durán [1967 I:65].

Horcasitas apunta la existencia de este tipo de plataformas en Tlatelolco, Teotihuacán, Tula Hidalgo, Tajín, Veracruz, en Malinalco, México; Xochicalco, Morelos; Calixtlahuaca, México y Tepozotlán, Morelos. La presencia de estas plataformas no es exclusiva de la cultura nahua; las hay en la ciudad totonaca de Cempoala, Veracruz; insinúa que también en las ciudades mayas de Palenque, Copán y Uaxactún, y con certeza en Chichén Itzá y en la ciudades mixtecas *Yukú Nñuu Dahui* de Mitla y Montealbán.

Horcasitas nos presenta grandes diferencias entre los espacios al hacer un recuento de las descripciones de los *momoztli* y extiende su uso, no solo a la representación, sino a la danza y al rito.

Analizando los datos que nos proporciona este recorrido de sitios arqueológicos, los cuales, como se ha dicho, pertenecen a distintas épocas y culturas, resulta que la plataforma tiene los siguientes rasgos comunes: 1) es de piedra, 2) es cuadrada, 3) tiene una, dos, o cuatro escaleras a los lados; 4) se encuentra aislada, adosada al edificio; 5) el edificio siempre es de primera importancia; 6) la altura de la plataforma es poco más que la altura de un hombre; 7) su superficie varía desde 400 hasta 25 metros cuadrados; 8) no parece haber tenido ningún edificio permanente superpuesto, ya que su piso estucado, cuando ha sobrevivido a los siglos, parece liso.

Sería temerario afirmar que todas estas plataformas sirvieron de escenarios, ya que no tenemos fuentes escritas sobre la función en la mayoría de ellas antes de la conquista española. Sin embargo, podemos válidamente pensar que sirvieron de escenarios para ritos, danzas y representaciones en la antigüedad.

No sólo se presentaban espectáculos en las plataformas que he descrito sino en los juegos de pelota León-Portilla [1959: 24], en los patios de los palacios (Garibay, 1947: 235, 243), en bosques artificiales Durán [1967 I: 86-87], en los mercados León-Portilla [1959: 24] y hasta en el *temalacatl* o piedra del sacrificio gladiatorio (Sahagún, 1950, II: 46-54; Horcasitas [2004: 115].

Horcasitas convierte ramas, árboles, hojas, semillas, frutos, pastos, plumas, flores y animales, los objetos sagrados, en utilería y escenografía para hacer arcos, ramadas, pisos, adornos de los danzantes, A los hombres de conocimiento, les llama sacerdotes y a sus aprendices, seminaristas Horcasitas [2004: 115].

Las crónicas que tratan del México prehispánico se refieren frecuentemente a la afición del indígena por elementos tomados de la naturaleza para sus ritos y espectáculos: ramas, árboles, hojas, semillas,

frutos, pastos, plumas, flores, animales muertos y vivos -todos formaban parte de las escenificaciones-. Nos cuentan los cronistas que en ciertos días del año los sacerdotes, estudiantes de los seminarios y el pueblo en general salía al monte a buscar estas formas naturales que aparecían en arcos, ramadas, pisos, adornos personales de los danzantes, en bosques artificiales y en los atrios y plataformas destinadas para los grandes espectáculos. Había por ejemplo, una plataforma que enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos y muchos y diferentes pájaros y conejos y otras festividades y a la vista apacibles (Durán, 1967, I:65).

En la fiesta etnodramática de la diosa Chicomecóatl, la diosa del maíz se procuraba la subsistencia mediante la representación y con la presencia de elementos de la naturaleza:

Sacaban unas andas muy aderezadas de sartas de mazorcas y de chiles y llenas de todo género de semillas, y poníanlas a la puerta de la pieza donde la diosa estaba de bulto, la cual pieza, por de dentro y por de fuera, estaba toda aderezada y enramada, con muchas sartas de mazorcas y de ají y de calabazas y rosas y de todas semillas, que era cosa muy de ver y galana (Durán, 1967, I: 138).

En la fiesta de *Tepíhuítl* fabricaban un cerro de masa. Veremos más adelante cómo Don Marcelino invoca a los cerros y los moldea en un espacio interior.

Al cual ponían sus ojos y su boca y le ponían en un prominente lugar de la casa, y alrededor de él, ponían otros muchos cerrillos de la misma masa de tzoalli; con sus ojos y su boca, los cuales todos tenían sus nombres, que eran el tuno Tláloc, y el otro, Chicomecóatl (Durán, 1967, I: 165).

Don Marcelino construye una especie de bosque con hojas de nanche, de plátano, flores, collares de flores y hace sentar sobre hojas de plátano al Dios de la Lluvia del monte El Jicaral. Esto se parece a la construcción de un bosque florido, que hacían los nahuas "adonde hacían sentar a la diosa Xochiquetzal" Durán [1967, I: 193].

Todo este lujo de vegetación en curiosas combinaciones con plumería y orfebrería lo parece haber heredado el teatro cristiano en náhuatl, por los menos en su primera época (ca. 1540) Horcasitas [2004: 116].

Horcasitas llama a los participantes, espectadores, público, y busca las gradas del edificio teatral o lugares para sentarlos pasivamente a sólo mirar Horcasitas [2004: 116-117]. Parte de la máscara y del edificio teatral para hablar de la acústica. Llama actores a los personificadores, sacerdotes, curanderos, hombres de conocimiento. Nuevamente, el modelo es el teatro griego y se olvida que la comunicación se está haciendo con seres invisibles. Y quien debe escuchar el mensaje son las personificaciones somáticas. Quien debía ver el "espectáculo" era *Tláloc* desde la nube, la cueva o la montaña, *Huitzilopochtli* desde el sol, *Chicomecóatl* desde la milpa, el difunto desde el lugar donde murió, etc. El espacio etnodramático va más allá de una superficie contra un muro y mirando a un público.

Todos los elementos esenciales del teatro estaban presentes en este espectáculo: actores (Quetzalcóatl y los sacerdotes), espectadores partícipes (la gente del pueblo), escenario (el templo y las calles), un tema (la ruta del hombre que va de la vida placentera hacia la muerte), todo acompañado de diálogos, canto y baile Horcasitas [2004: 39].

Partiendo de la ancla griega, Horcasitas llama protagonista del drama al esclavo que personifica al mismo *Quetzalcóatl*. Sahagún compara con Apolo al personificador de *Tezcatlipoca* en la fiesta de *Toxcatl* Sahagún [1950-, II: 64-65].

Como sistema, Sahagún toma la metáfora explicativa griega para redefinir el mundo prehispánico. Se ha emprendido una “limpieza” de la mitología náhuatl, oscura y lejana para el lector español con objeto de importar el mundo culto de la Grecia clásica más cerca de la cultura de sus lectoras y lectores Weisz [2005: 98].

Los estudiosos del etnodrama prehispánico parten de lo conocido para explicar fenómenos fuera de su contexto; pero, al hacerlo, realizan una mala traducción del “mimetismo que emplea a los dioses como sus modelos” Weisz [2005: 100]. Ambos utilizan la comparación para imponer “una mitología blanca, como instrumento para devaluar un campo metafórico original con las imágenes e ideologías del cristianismo evangelizador. El lenguaje figurativo es desplazado por el lenguaje figurativo de los conquistadores” Weisz [2005: 98]. La necesidad de llamar la atención de los dioses al construir un espejo en donde las fuerzas naturales pueden mirar la imagen de su propio cuerpo no está presente en el teatro, pero sí en los etnodramas mesoamericanos. Note el lector cómo utilizan los términos *ídolo*, *semejanza*, *dios*, *etc.*

Le vestían a la misma manera que el ídolo estaba vestido, según y como queda referido de él, poniéndole la corona, el pico de pájaro, la manta, el joyel, las calcetas y zarcillos de oro, el braguero, la rodela, la hoz. Este hombre representaba vivo a este ídolo aquellos cuarenta días. El cual era servido y reverenciado como a tal; traía su guardia y otra mucha gente que le acompañaba todos aquellos días.

También lo enjaulaban de noche porque no se le huyese, como queda dicho del que representa a Tezcatlipoca. Luego, de mañana, le sacaban de la jaula y, puesto en un lugar preeminente le servían muy buena comida. Después de haber comido, dábanle rosas en las manos y cadenas de rosas al cuello y salían con él a la ciudad. El cual iba cantando y bailando por toda ella para ser conocido por la semejanza del dios (...)

Y en oyéndolo venir cantando, salían de las casa las mujeres y niños a le saludar y ofrecer muchas cosas como a dios Durán [1967, I: 63].

Los autores han impuesto el logos del teatro como razón universal ante la cual toda representación debe doblar su rodilla.

Derrida pone en claro que: “La metafísica-mitología blanca que agrupa y reflexiona la cultura de occidente: [la del] hombre blanco [que] toma su propia mitología, la indoeuropea, su *logos*, es decir el *mythos* de su idioma, por la forma universal de lo que todavía quiere llamar Razón” Derrida [1972: 254]. En los textos de Sahagún y Mendieta el *logos* del cristianismo se autonombra como Razón universal. Prevalece un trazo que va de la metafísica al cristianismo, visible en el proceso que hace equivaler el *logos* griego con el modelo de definición, empleado para leer la cultura prehispánica. El *mythos* evangelizador impone su Razón universal sobre las religiones que desplazará. La evangelización asume un proceso metafórico en búsqueda de afinidades por semejanza Weisz [2005: 98-99].

Los diálogos que se mantienen entre actores no tienen la misma función que la que se da entre los viejos venerables y el personificador del Dios. La conciencia de la fragilidad de la copia del Dios se muestra en sus reverencias. Si el personificador se ponía triste porque olvidaba su divinidad, le daban a beber *itzpacalatl* para alegrarle el corazón y que siguiera cantando Horcasitas [2004: 38].

Nueve días antes que se llegase el día de la fiesta, venían ante él dos viejos muy venerables de las dignidades del templo, y humillándose ante él le decían con una voz humilde y baja, acompañada de mucha reverencia, "Señor, sepa vuestra majestad, cómo de aquí a nueve días se le acaba este trabajo de bailar y cantar, y sepa que ha de morir". Y él había de responder que fuese muy en hora buena. A la cual ceremonia llamaban *neyolmaxiltiztli* que quiere decir "apercibimiento o satisfacción" Durán [1967, I: 63].<sup>37</sup>

El etnodrama es una cuestión de vida, de mantener o recuperar el equilibrio corporal-cósmico. Se le entrega el corazón del personificador para sostener el universo mediante el culto. No tiene que ver con entretener o interpretar un personaje o a un Dios del teatro.

Llegado el mismo día de la fiesta, que como hemos dicho era a tres de febrero a media noche, después de haberle hecho mucha honra de incienso y música tomábanlo y sacrificábanlo al modo dicho, a aquella misma hora, haciendo ofrenda de su corazón a la luna y después arrojando al ídolo, en cuya presencia lo mataban, dejando caer el cuerpo por las gradas abajo Durán [1967, I:64].

Según Horcasitas, Fray Diego de Durán utiliza la palabra farsa como sinónimo de drama pero quizá ya desprovista de su carácter sagrado Horcasitas [2004: 39-40].

Todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándose con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban de danzas, farsas y entremeses y cantares de mucho contento (Durán, 1967, I: 94).

El modelo del teatro reclama la figura del dramaturgo que escribe una “comedia” para ser representada ante un público.

---

<sup>37</sup> En el Vocabulario de Molina se traduce esta palabra como "contentamiento y satisfacción del que está contento y satisfecho de lo que deseaba saber".

Si hemos de dar créditos a los informantes de Durán, los "dramaturgos" prehispánicos eran los sacerdotes y monjes de los monasterios y escuelas. No habrían escrito los textos en escritura glífica, tal vez, pero sí sabemos que inventaban o componían comedias cortas, que eran memorizadas y representadas ante el público. Algunos eran de tipo religioso, o semirreligioso, otras de tipo profano Horcasitas [2004: 40].

El carácter mágico del etnodrama es infravalorado por la metáfora del teatro y a Horcasitas le parece un dato curioso que los representantes utilizaran el drama para desprender una roca y tallar la imagen de una divinidad.

[Mandó] que fuesen chocarreros y representantes que viniesen haciendo entremeses y chocarrerías y truhanerías delante de la piedra [...] los cantores empezaron a cantar cantares placenteros y regocijados, y los truhanes y representantes, sus entremeses y farsas y a hacer muchas truhenerías que movían a risa y contento Durán [1967, II:486].

Tláloc es la fuerza de la lluvia y en su fiesta etnodramática los muchachos de los internados y colegios lo representaban con bailes, juegos y entremeses. El disfraz teatral que se le ha puesto al etnodrama no permite descubrir las necesidades particulares de un mimetismo religioso. Se disfrazaban

de nuevos aderezos y haciendo muchas diferencias de bailes y entremeses y juegos, y poniéndose diferentes disfraces, como fiesta principal suya, casi a la manera que los estudiantes celebran la fiesta de San Nicolás Durán [1967, I: 86].

Se da cuenta de los etnodramas como un mal que debe ser perseguido y extirpado:

Otros muchos entremeses, farsas y regocijos de truhanes y de representantes pudiera contar, pero no hace al propósito de la relación, pues sólo pretendo dar aviso de lo mal que entonces había, para que el día de hoy, si algo de ello se oliere o sintiere, se remedie y extirpe como es razón Durán [1967, I:27].

En referencia a la fiesta de Toxcatl, fray Diego Durán pone a competir los autos y representaciones en España con las etnodramáticas y las declara enemigas de la fe. Los etnodramas y sus calendarios son un estorbo a la rueda del drama litúrgico.

Tenía este día por tan principal, y más, que el de Huitzilpochtli, y así lo dije y referí en el dicho capítulo que su fiesta y regocijo y bailes, farsas y representaciones igualaban con la del Santísimo Sacramento que casi siempre cae por ese tiempo. ¡Maldito sea tan mal adversario que así cuadró y trujo su agua al molino para que nunca deje de andar esta rueda a punto! Durán [1967, I:255].



Durán reduce el etnodrama al *cuecuechcuicatl*, que quiere decir "baile cosquilloso o de comezón", a una danza obscena incompatible con su código moral.

También había otro baile, tan agudillo y deshonesto, que casi tira al baile de esta zarabanda que nuestros naturales (los españoles) usan, con tantos meneos y visajes y deshonestas monerías, que fácilmente se verá ser baile de mujeres deshonestas y de hombres livianos. Llamábanle *cuecuechcuicatl*, que quier decir "baile cosquilloso o de comezón". En algunos pueblos le he visto bailar, lo cual permiten los religiosos por recrearse. Ello no es muy acertado por ser tan deshonesto. En el cual se introducen indios vestidos como mujeres (Durán, 1967, I: 193).

Garibay traduce el texto del etnodrama cantado y danzado *cuecuechcuicatl* Garibay [1952 :142-167: 142-167]. Para Horcasitas es una farsa Horcasitas [2004: 41], pero Johansson reconoce el antecedente profano del albur que propiciaba la fertilidad de la tierra y el buen crecimiento del maíz Johansson [2002]. No cabe duda que se trata de un etnodrama.

Las diversas formas de mimetismo usadas en cada etnodrama danzado, que los cronistas utilizaron y compararon al disfraz griego, fueron incomprendidas.

vistiéndose una veces como águilas, otras como tigres, y leones, otras, como soldados, otras como guastecos, otras como cazadores, otras veces como salvajes y como monos y perros y otros mil disfraces Durán [1967, I:193].

En la fiesta de Xocotl Huetzi un hombre personificaba a uno de los dioses: *Huehueteotl* o *Xiuhtecuhtli*. Y nuevamente se le descuadra el ritmo a Durán y su forma de danzar.

Llevaban por guía de su baile delante de todos un indio que iba vestido del mismo modo que este ídolo, vestido como pájaro o como murciélago, con sus alas y crestas ricas y grandes plumas. En las gargantas de los pies y en las muñecas de las manos traían unos cascabeles de oro. Llevaba en ambas manos unas sonajas a su usanza. Con el sonido de ellas y con la boca iba haciendo tanto ruido y algazara y tantos tan diversos meneos, tan fuera del orden y compás de los demás, dando de cuando en cuando una voces, diciendo unos vocablos que pocos los entenderán o ningunos. Iba mostrando este indio gran contento Durán [1967, I:121].

Dos entidades cosmogónicas se enfrentan: la fuerza del Cielo y la Tierra representada en *Tezcatlipoca* contra el Viento, *Quetzalcóatl*.

Hacían esta fiesta en el templo de Tezcatlipoca, el cuan daban aquellas horas, haciendo conmemoración de Quetzalcóatl, que era dios del viento, en memoria de aquella persecución y victoria que tuvieron contra aquel varón santo que, andando en esta tierra, de cual si no nos hemos olvidado, hicimos memoria en el capítulo quinto del libro pasado, quedando ellos con victoria y señoría, y a esta causa la llamaban a esta fiesta solemnidad grande de los señores Durán [1967, I:265-266].

No sabemos si en realidad se deberían llamar dioses o fuerzas. Hay una acción dialogada entre Xochiquetzal y Huitzilopochtli, Quetzalcóatl, Tláloc, Xipe, Tezcatlipoca, etc.

El baile de que ellos más gustaban era el que con aderezos de rosas se hacía, con las cuales se coronaban y cercaban. Para el cual baile en el *momoztli* principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, adonde hacían sentar a la diosa Xochiquetzal. Mientras bailaban, descendían unos muchachos, vestidos todos como pájaros, y otros, como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules y coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas.

Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban, vistiendo indios a la misma manera y, con sus cerbatanas en las manos, andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. De donde salía la diosa de las rosas, que era Xochiquetzal, a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto a sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como a tales dioses merecían. Allí les daba rosas y humazos y hacía venir sus representantes hacíanles dar solaz. Éste era el más solemne que esta nación tenía, y así agora pocas veces veo bailar otro si no es por maravilla Durán [1967, I:93].

La diosa *Xochiquetzal* es comparada a la diosa Venus en otro etnodrama. Sin embargo, el etnodrama no es entendido si no se conoce el mito o la historia sagrada que lo articula.

Tenían estas naciones a una diosa que llamaban la diosa de los enamorados, como antiguamente tenían los gentiles la diosa Venus. Llamábanla Xochiquetzal, la cual decían que habitaba sobre todos los aires, y sobre los nueve cielos, y que vivían en lugares muy deleitables y de muchos pasatiempos, acompañada y guardada de muchas gentes, sienta servida de otras mujeres como diosas, en grandes deleites y regalos de fuentes, ríos, florestas de grandes recreaciones, sin que le faltase cosa alguna, y que donde ella estaba era tan guardada y encerrada que hombres no la podían ver, y que en su servicio había un gran número de enanos y corcovados, truhanes y chocarreros, que la daban solaz con grandes músicas y bailes y danzas, y que de estas gentes se fiaba y eran sus secretarios para ir con embajadas a los dioses a quien ella cuidaba, y que en su entretenimiento era hilar y tejer cosas primorosas y muy curiosas y pintábanla tan linda y tan hermosa que en lo humano no se podía más esclarecer.

Llamaban al cielo donde esta diosa estaba Tamohuanichan Xochitlicacan Chitamohuan y (en asiento del árbol florido) Chicuhnauhuepaniuhcan Itzehecayan, que quiere tanto decir: el lugar de Tamahuan, en asiento del árbol florido. De este árbol Xochitlicacan, dicen que el que alcanzaba desta flor o de ella era tocado, que era dichoso y fiel enamorado, donde los aires son muy fríos, delicados y helados, sobre los nueve cielos. A esta Xochiquetzal celebran fiesta cada año con mucha solemnidad, y a ella concurrían muchas gentes, doncellas donde tenía su templo dedicado.

Dicen que fue mujer del dios Tláloc, dios de las aguas, e que se la hurtó Tezcatlipuca, e que la llevó a los nueve cielos e la convirtió en diosa del bien querer (Muñoz Camargo: 166-167).

La diosa *Xochiquetzal* es comparada a la diosa Venus en otro etnodrama. Durán distingue entre danza y representación dramática.

Este templo tenía un patio mediano, donde el día de su fiesta se hacían grandes bailes y regocijos y muy graciosos entremeses. Para lo cual había en medio de este patio un pequeño teatro de treinta pies en cuadro, muy encalado, el cual enramaban y aderezaban para aquel día, con toda la pulicía posible, cercándolo de arcos hechos de toda diversidad de rosas y rica plumería, colgando a trechos muchos y diferentes pájaros y conejos, y otras cosas festivas y a la vista apacibles. Donde, después de haber comido, todos los mercaderes y señores bailando alrededor de aquel teatro con todas riquezas y ricos atavíos; cesaba el baile y salían los representantes.

Donde el primero que salía era un entremés de un buboso, fingiéndose estar muy lastimado de ellas, quejándose de los dolores que sentía, mezclando muchas graciosas palabras y dichos, con que hacía mover la gente a risa. Acabado este entremés, salió otro de dos ciegos y de otros dos muy lagañosos. Entre esos cuatro pasaba una graciosa contienda y muy donosos dichos, motejándose los ciegos con los lagañosos.

Acabado este entremés, entraba otro, representando un aromadizo y lleno de tos fingiéndose muy acatarrado, haciendo grandes ademanes y graciosos. Luego representaban un moscón y un escarabajo, saliendo vestidos al natural de estos animales; el uno haciendo zumbido como mosca, llegándose a la carne y otro ojeándola y diciéndole mil gracias, y el otro, hecho escarabajo, metiéndose en la basura. Todos los cuales entremeses entre ellos eran de mucha risa y contento.

Lo cual no se representaba sin misterio, porque iba fundando en que este ídolo Quetzalcóatl tenían por abogado de las bubas y del mal de ojo y del romadizo y tos, donde en los mismos entremeses mezclaban palabras deprecativas a esta ídolo, pidiéndole salud, y así todos los apasionados de estos males y enfermedades acudían con su ofrendas y oraciones a este ídolo y templo (Durán, 1967, I: 65-66).

La connotación que se le hacía a la borrachera era distinta en España que en Mesoamérica. La bebida embriagante perdía todo el aspecto enteógeno Horcasitas [2004: 47].

Durán, Sahagún y Herrera muestran testimonio de la existencia de los etnodramas bajo el velo de farsas, entremés, ceremonia. Los textos en náhuatl se pueden encontrar en las obras de Garibay Garibay [1953-1954: 331-384] y León-Portilla León-Portilla [1959]. En los cantares mexicanos se encuentra mezclado lo colonial con lo prehispánico León-Portilla [2012].

## Etnodramas de Tláloc

No es mi pretensión brindar un panorama completo acerca de los etnodramas nahuas; simplemente muestro algunos ejemplos de que dichas representaciones fueron mal interpretadas y continúan siéndolo. Dado que mi estudio se enfoca en la fiesta del *tata patrón* San Marcos, *Saví*, revisaré brevemente dos fiestas relacionadas con la petición de lluvias.

Durán nos dice que *Hueitozoztli*, la fiesta en honor al “Dios” de la Lluvia, *Tláloc*, se celebraba el 29 de abril del calendario gregoriano.

Celebraba la fiesta de este ídolo a veinte y nueve de abril y era tan solemne y festejada que acudían a todas las partes de la tierra a solemnizarla, sin quedar rey ni señor, ni grande, ni chico, que no saliese con sus ofrendas. Al efecto caía este ídolo en una de las fiestas señaladas de su calendario a la cual llamaban *Hueitozoztli*, por lo cual era la fiesta más solemne y festejada con dobladas ceremonias y ritos, a causa de juntarse la una de las fiestas que ellos tenían de veinte en veinte días... Enderezábase esta fiesta para pedir buen año, a causa de que ya el maíz que habían sembrado estaba todo nacido Durán [1867-1880Vol 2: 137].

La fiesta se celebraba principalmente en el cerro de Tláloc, al sur de Texcoco y en el templo mayor de Tenochtitlán consagrado a Tláloc y a Huitzilopochtli. En procesión iban los señores de México, Texcoco y Tlacopan, acompañados de mucha gente. Se construían unas chozas de enramada en las faldas del monte y en la cumbre era la fiesta. Al mismo tiempo, en Tenochtitlán, la mayor parte del pueblo participaba. Construían un bosque con arbustos y matorrales, al cual León-Portilla llama escenario. En él había un árbol en el centro rodeado de otros cuatro que representaban los cuatro puntos cardinales. Por todas partes había muchas banderas de papel, salpicadas con hule.

Durán, sin darse cuenta, nos habla, no de una interpretación de un personaje, sino de un personificador del agua que representa la laguna, las fuentes y los arroyos. El *como si* del teatro no aplica en esta representación. El vestuario no es un instrumento para *simular* sino para duplicar la Lluvia. No se trata de imitar a la naturaleza, sino de crear una dualidad.

Los grandes sacerdotes y dignidades muy ataviados sacaban una niña de siete o de ocho años metida en un pabellón que no la veía nadie, tapada de todas partes a la manera que los señores habían llevado el niño que dijimos al monte. A la misma manera estos sacerdotes sacaban esta niña en hombros metida en aquel pabellón toda vestida de azul que representaba la laguna grande y todas las demás fuentes y arroyos: puesta una guirnalda en la cabeza de cuero colorado y al remate una lazada con una borla azul de plumas. La cual niña metían en aquel pabellón en aquel bosque y sentábanla debajo de aquel gran árbol, vuelta la cara hacia donde el ídolo estaba y luego traían un tambor y sentados todos sin bailar, teniendo la niña delante le cantaban mucho y diversos cantares Durán [1867-1880Vol 2: 141-142].

Uno de los cantares es recopilado por Sahagún. Tanto Garibay como León-Portilla estructuran el himno en forma de guión teatral. Identifica a un coro formado por jóvenes del Calmecac y presentan el texto a manera de diálogo: indica las palabras que dice el sacerdote, las que dice el “Dios” de la Lluvia y la víctima.

En este etnodrama se pide un préstamo: la Lluvia, la cual se retribuye a través de la ofrenda sacrificial.

*EL CORO:*

Ay, en México se está pidiendo un préstamo al dios.  
En donde están las banderas de papel  
y por los cuatro rumbos  
están en pie los hombres.

Que los niños lloren al ser sacrificados será un buen augurio. Los manojos de espigas ensangrentadas los representan.

*EL SACERDOTE DE TLÁLOC:*

¡Al fin es el tiempo de su lloro!  
Ay, yo fui creado  
y de mi dios,  
festivos manojos de ensangrentadas espigas,  
ya llevo  
al patio divino.  
Ay, eres mi caudillo, Príncipe Mago,  
y aunque en verdad,  
tú eres el que produce nuestro sustento,  
aunque eres el primero,  
sólo te causan vergüenza.

El coro habla por el Dios Tláloc y pide culto y un esfuerzo para conocer bien su poder.

*TLÁLOC:*

Ay, pero si alguno  
ya me causa vergüenza,  
es que no me conocía bien  
vosotros sois mis padres, mi sacerdocio,  
Serpientes y Tigres.

El tiempero entona un canto; se refiere a la casa de la lluvia y le pide a la lluvia que se extienda por todos lados. Que haga descender la lluvia bienhechora.

*EL SACERDOTE DE TLÁLOC:*

Ay, en Talocan, en nave de turquesa,  
suele salir y no es visto  
Acatonal.  
Ay, ve a todas partes,  
Ay, extiéndete  
En Poyauhtlán.  
Con sonajas de nieblas

Es llevado al Tlalocan  
Ay, mi hermano Tozcuecuxi...

El coro ahora habla en nombre de la víctima que partirá para siempre. Será enviada al lugar del misterio. Tal vez, a los cuatro años, en “la región de los descarnados”, se transformará y resurgirá. El acrecentador devolverá a algunos niños. Garibay habla de algo parecido a una reencarnación.

*EL CORO (hablando en nombre de la víctima):*

Yo me iré para siempre:  
Es tiempo de su lloro.  
Ay, envíame al Lugar del Misterio:  
Bajo su mandato.  
Y yo ya le dije  
al Príncipe de funestos presagios:  
Yo me iré para siempre:  
es tiempo de su lloro.  
Ay, a los cuatro años  
entre nosotros es el levantamiento:  
sin que se sepa, gente sin número  
en el lugar de los descarnados:  
casa de plumas de quetzal,  
se hace la transformación:  
es cosa propia del Acrecentador de hombres.

El sacerdote repite una vez más la invocación:

EL SACERDOTE DE TLÁLOC:

Ay, ve a todas partes,  
en Poyauhtlan.  
Con sonajas de nieblas  
es llevado al Tlalocan Informantes de Sahágún [1958: 51-52].

Tal vez los sacerdotes y el pueblo entonasen otros himnos en medio de continuas danzas. Al final, Durán menciona que la fiesta terminaba cuando aquellos que habían ido al cerro de *Tláloc* se reunían con los que estaban en el templo mayor y con canoas se dirigían al sumidero de la laguna. Ahí arrojaban el árbol y hacían el sacrificio, dejaban caer la sangre de la víctima, acompañada de riquezas y joyas.

Según Garibay, este canto es uno de los mejor conservados. Se recogió el texto en la zona de Alcohuacan y ahí fue divulgado. Utiliza los términos literarios de himno, canto, poesía, estrofa, sainete; y de la religión católica, como sacerdote, Dios, para clasificar un etnodrama; y de la

monarquía: rey, reina, príncipe, princesa, reino. Garibay había traducido del griego las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes.

En seguida coloco el texto en náhuatl con su respectiva traducción:

|     |  |                             |   |
|-----|--|-----------------------------|---|
| 3   | Tlalloc Icuic  |                             | Canto de Tlaloc<br>(VERSIÓN)  |
|     | Ahvia! Mexico teutlaneviloc<br>amapanitlan nauhcampa<br>ye moquetzquetl<br>ye quena ichocayan.                                 | Ao                          | Ay, en México se está pidiendo préstamo al dios.<br>En donde están las banderas de papel<br>y por los cuatro rumbos<br>están en pie los hombres.<br>¡Al fin es el tiempo de su lloro! |
| 5.  | Ahvia! An nehua<br>niyocoloc an noteuh<br>etzlamiyahual a ilhuizol<br>nic ya huica<br>Teuitvalco                               | Aya<br>A<br>A<br>Aya<br>Aya | 5. Ay, yo fui creado<br>y de mi dios,<br>festivos manojos de ensangrentadas espigas,<br>ya llevo<br>al patio divino.  |
| 10. | Ahvia! An notequiva Navalpilli<br>ac intla nelli<br>motonacayouh tic ya chiuuhqui<br>tla ca achtoquetl<br>zan mitz ya pinavia. | A                           | 10. Ay, eres mi caudillo, Príncipe Mago,<br>y aunque en verdad,<br>tú eres el que produce nuestro sustento,<br>aunque eres el primero.<br>solo te causa vergüenza.                    |
| 15. | Ahvia! Zan aca tell<br>nech ya pinavia<br>Ah nech ya ica vel matia<br>an notata in nocuacillo<br>Ocelocoatl                    | A<br>Aya                    | 15. –Ay, pero si alguno<br>ya me causa vergüenza,<br>es que no me conocía bien:<br>vosotros sois mis padres, mi sacerdocio,<br>Serpiente-Tigre.                                       |
| 20. | Ahvia! Tlallocan a Xivalco<br>quizqui ac ua motta<br>Acatonal<br>Ahavia! Xi yah noviyan<br>Ahvia! Xi ya moteca                 | Aya<br>Aya<br>Aya           | 20. Ay, en Tlalocan, en nave de turquesa,<br>suele salir y no es visto<br>Acatonal<br>Ay, ve a todas partes,<br>Ay, extiéndete  |
| 25. | Poyauhtlan.<br>ayauhchicavaztica<br>vicalo Tlallocan<br>Ahvia! Nach Tozcuecuxi<br>niyayalizqui                                 | Aya<br>Aya<br>Aya           | 25. en Poyauhtlan.<br>Con sonajas de nieblas<br>es llevado al Tlalocan.<br>Ay, mi hermano Tozcuecuxi<br>.....<br>Yo me iré para siempre: (?)  |
| 30. | ichocayan.<br>Ahvia! Queyamican xi nech iva<br>temoquetl a itlatol<br>an nic ya ilhuquetl<br>Tetzauhpilli                      | Aya                         | 30. es tiempo de su lloro.<br>Ay, envíame al Lugar del Misterio:<br>bajó su mandato.<br>Y yo ya le dije<br>al Príncipe de funestos presagios:   |
| 35. | niyayalizqui<br>ichocayan.<br>Ahvia, Nauhxiuhtica<br>in topan necaviloc<br>ayoc inematian                                      | Aya                         | 35. Yo me iré para siempre: (?)<br>es tiempo de su lloro.<br>Ay, a los cuatro años<br>entre nosotros es el levantamiento:<br>sin que se sepa,   |
| 40. | amo in tlapoalli<br>Ximovayan ya Quetzalcalli<br>nepanavia<br>iaxca in Teizcaltiquetl.<br>Ahvia! Vi yah novian                 | Aya<br>A                    | 40. gente sin número<br>en el lugar de los descarnados: casa de plumas de quetzal,<br>se hace la transformación:<br>es cosa propia del Acrecentador de hombres.                       |
| 45. | Ahvia! Xi yah moteca<br>a in Yoyauhtlan<br>ayauhchicavaztica<br>vicalo Tallocan  | Aya<br>Aya<br>Aya           | 45. Ay, extiéndete<br>en Poyauhtlan<br>Con sonajas de nieblas<br>es llevado al Tlalocan.  |

Garibay nos menciona cómo el sacerdote repite su estrofa un par de veces (versículos 23 a 27 y 44 a 48). El autor interpreta el rito como tomar algo prestado y devolverlo en la misma especie. El cerro de la Lluvia contiene agua; el cuerpo humano, sangre. Se paga con sangre la Lluvia prestada.

*Amatetenhuil*, las tiras de papel manchadas de hule son oraciones escritas para que el numen las lea. *Nauhcampa* “por los cuatro rumbos” no equivale a los *puntos cardinales* de Occidente, sino a un “por todas partes”.

Garibay interpreta el llanto que viene de los niños. Mientras más lloren los niños, mejores lluvias se tendrán. Durán menciona que llevaban mazorcas y espigas. Garibay piensa que cuando dicen espigas sangrientas se refiere a la sangre de los niños.

Tláloc es llamado *nahualpilli*, “Príncipe Mago”, con un concepto monárquico y otro de origen persa. El que convierte la semilla en planta y al muerto en vivo. De tal manera, se impone la magia occidental. Se le llama también *ipal nomeani* o *Ipalnemohuani* que se traduce como “aquél por quien todo vive, por cuya ayuda se vive”. Tal vez en esta traducción se puede notar la influencia del motor inmóvil de Santo Tomás.

Toda montaña recargada de nieblas negruscas es un *Poyauhtlan*, y toda montaña es morada de Tláloc Garibay and León-Portilla [1958: 59].

En la leyenda de los soles se encuentra presente el mito de cómo Huemac apuesta sus joyas en el juego contra los tlaloques, quienes al ser vencidos pagan con mazorcas tiernas de maíz, cañas verdes, con la mazorca floreada, luego las retiran y las vuelven a otorgar a los hombres. En ese momento se sacrifica una mujer en la laguna. Es quizá este mito el que estructura el etnodrama de Hueitozotli. Garibay nos presenta un resumen del mismo.

El resumen sí puede darse. Describe un juego de Huémac con los Tlaloques. Se hace la apuesta y en tanto que el rey pone sus joyas, el grupo de los dioses de la lluvia proponen dar y dan al verse vencidos, mazorcas tiernas de maíz, cañas verdes, con la panoja en cierne. El rey se irrita, pues se cree burlado. Los dioses arrebatan sus dones y por cuatro años sufren hambre los hombres. Pasan los cuatro años y en la ribera del lago por el rumbo de Chapultepec aparecen los Tlaloques ofreciendo a los hambrientos el don de sus mazorcas. El vidente recibe una gran cantidad de ellas y lleva el mensaje a Tozcuecuech para que sacrifique a su hija. Es sacrificada precisamente en Pantitlan, que andando el tiempo sería el sitio de veneración a Tláloc en la medianía casi del lago. Después del sacrificio es dada en abundancia la lluvia, y la exuberante vegetación sustituye a la sequedad.

Este poema nos da la clave de la mención de Tozcuecuech en el canto a Tláloc que estamos analizando. Lo llama su “hermano mayor” por el cargo de oficiante del sacrificio. Y es indicio de que había mucha mayor relación entre este padre que inmola a la hija y el dios de las lluvias Garibay and León-Portilla [1958: 60].

Garibay hace referencia al mito narrado en el código Aubin que habla sobre la aparición de Tláloc a Axolohua en el fondo del lago. A Tláloc se le llama también *Tetzauhpilli*, el príncipe prodigioso.



Algunas veces se traduce *Qneyamican* como “el lugar de la tristeza y el abandono” y otras veces como el “Paraíso de Tláloc”. Parece que Garibay opta por el segundo. Nuevamente se incorporan los conceptos de cielo e infierno de la mitología cristiana.

*Teizcaltiqetl* significa “el criador, el cuidador, el que crece”. Garibay lo traduce como “el que resucita”, incorporando otro concepto cristiano.

También se habla de cierta reencarnación cuando los niños nacen después de cuatro años.

Y la estrofa anterior que precede al ritornelo queda clara. La víctima infantil clama: “Envíame a la región del Misterio: tal es el mandato del dios y yo mismo lo prometí al Príncipe de Prodigios. Me iré para siempre: es el tiempo del llanto del dios”.

Los niños que morían en las fiestas de Tláloc eran felices: un día regresarían a la tierra, tras cuatro años de vivir en el Tlalocan bello y feliz Garibay and León-Portilla [1958: 64].

Durante el etnodrama de *Atamalqualiztli*, la comida de los tamales de agua, que se celebra cada ocho años y está asociada al ciclo de Venus. En este evento los dioses mismos danzaban. Danzantes disfrazados de pájaros, mariposas, moscas, escarabajos, atavíos de “sueño, collares de tamal y otras cosas, de gente pobre, vendedores de legumbre y leña”, bailan. Se ejecutaba una danza, el *Teuittotilo*, “[f]rente a un escultura de Tlaloc, que se colocaba en el centro de la plaza, algunos del barrio de Mazatlan se dedicaban a hacer suertes con ranas y serpientes. Simultáneamente se iniciaba el canto y la danza” León-Portilla [1959: 132].

Los dioses del maíz *Tlazoltéotl* y *Centéotl*, danzan; se les unen el Sol y Quetzalcóatl. *Xolotl*, el doble de *Quetzalcóatl*, juega a la pelota con el Sol. Quetzalcóatl vence y obtiene como premio a Xochiquetzal, con quien tendrá una relación sexual sagrada.

Ahora que he visto la cultura sobre la que existe un mayor número de estudios, acerca de los etnodramas prehispánicos, paso a la cultura que me concierne: el pueblo de la lluvia y sus representaciones.

### Etnodrama ñuu Savi

Desgraciadamente las descripciones de las fiestas, las celebraciones, las danzas, los rituales, los juegos no fueron tan abundantes en la cultura mixteca, como lo fueron en la náhuatl. No existe el equivalente a un código Florentino que describa iconográficamente las fiestas del año, su cosmovisión y rituales. Y sin embargo algo hay aquí y allá. De nuevo, sin ánimo de querer mostrar

un panorama completo, objeto de estudio de un conjunto de investigaciones, expongo algunos datos ahí y acá sobre cómo estos eventos fueron analizados desde el modelo de las representaciones europeas y desde ahí fueron interpretadas. Esta vez el enfoque no sólo es prehispánico sino colonial y contemporáneo. Incluyo además aquellos etnodramas que no han sido considerados como teatro por ser representaciones privadas.

### Etnodramas prehispánicos

El anverso del códice *Vindobonensis* nos habla sobre el origen de los reyes mixtecos y la época primordial de *Nuu Savi*. Este códice es particularmente importante para comprender los etnodramas lejos de un eurocentrismo puesto que está escrito antes de la llegada de los españoles y en él se narran varios mitos y rituales; entre ellos está el etnodrama de la lluvia Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b]. Desgraciadamente la tradición de una escritura pictográfica se perdió y los mismos *Na savi* desconocen el código. Sin embargo son ellas y ellos, *Na savi*, quienes mejor podrían interpretar la escritura.

El Fundador de la cultura mixteca, el Señor 9 Viento 'Quetzalcoatl' en el Códice Yuta Tnoho (*Vindobonensis*, p. 48, fig. 1), es caracterizado como el "Escribano-Pintor de Códices", es decir como el que enseñó el arte de escribir. En la imagen siguiente el mismo personaje divino aparece como "el de cuyo pecho brotan los cantos o discursos". Esta yuxtaposición en un manuscrito precolonial de Nuú Dzauí (la nación mixteca) ya es sugerente del lazo entre texto pictográfico y lenguaje hablado, tal como se concibió en la antigüedad mesoamericana Jansen and Pérez Jiménez [2009 :7-18: 7].



Aunque tampoco existe un término en *tu'un savi* que agrupe a todos los etnodramas, podemos quizá asociar artificialmente el término de *tu'un va'a* para referirnos a los etnodramas de *Ñuu Savi*. Las culturas mesoamericanas no clasifican sus eventos religiosos desde sólo un aspecto de la realidad, como lo es la representación. Así mismo identifico el ícono del discurso ceremonial que emana del pecho de 9 Viento con la palabra de bienestar.

Para comprender los etnodramas prehispánicos de *Ñuu Savi* es necesario conocer su idioma, el mixteco clásico Alvarado [1963 [1593]; Reyes, Fr. Antonio de los [1890; Arana and Swadesh [1965] Especialmente serán útiles los textos dedicados al lenguaje ceremonial Jansen and Pérez Jiménez [2009 :7-18; López Austin [2003].

Si se quiere profundizar en la interpretación de la etnodramática *Ñuu Savi* será necesario revisar los códices mixtecos. Son muy provechosas las interpretaciones de Marteen Jansen (Jansen, 2001; Jansen [2001b; Jansen and Pérez Jiménez [2004 :267-271; Jansen [2011], entre otros; sobre los códices Becker Jansen [1994b]; Vindobonensis Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b], Bodley Jansen [2001a]; Nuttall Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992a], Colombino Jansen [1994a], Selden o Añute Jansen and Pérez Jiménez [2000], Yanhuítlán Sepúlveda y Herrera, María Teresa [1994]. Es importante en la interpretación de los mismos la presencia de la voz de *Na savi* vivos.



y dioses.

En las relaciones geográficas de 1579-81 la pregunta número 14 toca la llaga ya que trataba sobre adoraciones, rituales, costumbres, buenas o malas, que cada comunidad tenía. A veces se encuentran respuestas extensas al respecto Terraciano [2001: 254].

Es necesario partir de fuentes de información para construir la narración sobre los etnodramas Ñuu Savi con un mayor contexto. Las relaciones geográficas Acuña [1985 [1590]], Mirón y Robles, Antonio Br. [1777], los cuestionarios Bergoza y Jordán, Antonio de [1802-1804] y descripciones de la mixteca Burgoa [1934c; Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio de [1992] . Es importante entender la organización social Ravicz [1965; Ravicz and Romny [1955] , la presencia del etnodrama en su historia y cultura prehispánica y colonial Spores [1984; Terraciano [2001; Dahlgren de Jordan [1990] y cómo los etnodramas fueron tachados como idolatrías y supersticiones en el obispado de Oaxaca Balsalobre [2004].

Otras fuentes de información son los tratados de supersticiones, idolatrías, dioses, ritos y hechicerías que se hicieron en Oaxaca Balsalobre [2004; Berlin Neubart [1988].

Dentro de los aspectos importantes para el análisis etnodramático está el conocimiento de su cosmogonía. La mitología, como se vio anteriormente, es la que da estructura al etnodrama. Será necesario realizar un estudio de la mitología prehispánica *Ñuu savi* comparada con la actual. Las entidades invisibles que se van a invocar y con las cuales se iniciará un diálogo a través de acciones rituales están presentes en esta historia sagrada. Iniciemos por el principio. Veamos el origen de los *Ñuu savi* visto a través de los ojos de Fray Gregorio García:

Legua y media de la ciudad de Oaxaca, confinante con la Mixteca, en un pueblo de Indios, llamado Cuilapa, tenemos un insigne convento de mi orden [dominica], cuyo vicario, que a la sazón era, cuando yo llegue allí, tenía un libro de mano, que él había compuesto y escrito con sus figuras, como los indios de aquel Reino Mixteco las tenían en sus libros o pergaminos arrollados, con la declaración de lo que significaban las figuras, en que contaban su origen, la creación del mundo, y diluvio general. El cual libro procuré, con todas veras, comprar; mas, como era trabajo y obra de este religioso, gustaba de tenerlo en su poder y no menospreciarlo y echarlo de la casa. Y así le supliqué me diese licencia para sacar lo que hacia a mi propósito e intento, que es el origen, que estas indios del Reino Mixteco cuentan que tuvieron, el cual refieren de esta manera.

En el año y en el día de la oscuridad y tinieblas, antes que hubiese días ni años, estando el mundo en grande oscuridad, que todo era un caos y confusión, estaba la Tierra cubierta de agua, solo había limo y lama sobre la faz de la Tierra.

En aquel tiempo, fingen los indios, que aparecieron visiblemente un Dios, que tuvo por nombre un *Ciervo*, y por sobrenombre *Culebra de León*, y una Diosa muy linda y hermosa, que su nombre fue un



*Ciervo*, y por sobrenombre *Culebra de Tigre*. Estos dos Dioses dicen haber sido príncipe de los demás Dioses que los indios tuvieron.

Luego que aparecieron estos dos Dioses visibles en el mundo y con figura humana, cuentan las historias de esta gente que con su omnipotencia y sabiduría hicieron y fundaron una grande peña, sobre la cual edificaron unos muy suntuosos palacios, hechos con grandísimo artificio, adonde fue su asiento y morada en la Tierra. Y encima de lo más alto de la casa y habitación de estos Dioses, estaba una hacha de cobre, el corte hacia arriba, sobre la cual estaba el cielo.

Esta peña y palacios de los Dioses estaba en un cerro muy alto, junto al pueblo de Apoala, que es en la provincia que llaman Mixteca Alta. Esta peña en lengua de esta gente tenía por nombre *Lugar donde estaba el Cielo*. Quisieron significar en esto que era lugar de paraíso y gloria, donde había suma felicidad y abundancia de todo bien, sin haber falta de cosa alguna. Este fue el primer lugar que los Dioses tuvieron para su morada en la Tierra, adonde estuvieron muchos siglos en gran descanso y contento, como en lugar ameno y deleitable, estando este tiempo el mundo en oscuridad y tinieblas. Esto tuvieron los indios por cosa cierta y verdadera, y en esta fe y creencia murieron sus antepasados. Estando, pues, estos Dioses, Padre y Madre de todos los Dioses, en sus palacios y corte, tuvieron dos hijos varones muy hermosos, discretos y sabios en todas las artes. El primero se llamó *Viento de nueve Culebras*, que era nombre tornado del día en que nació. El segundo se llamó *Viento de nueve Cavernas*, que también fue nombre del día de su nacimiento.

Estos dos niños fueron criados en mucho regalo. El mayor, cuando quería recrearse, se volvía en águila, la cual andaba volando por los altos. El segundo también se transformaba en un animal pequeño, figura de serpiente, que tenía alas con que volaba por los aires con tanta agilidad y sutileza, que entraba por las peñas y paredes, y se hacía invisible, de suerte que los que estaban abajo sentían el ruido y estruendo que hacían ambos a dos. Tomaban estas figuras para dar a entender el poder que tenían para transformarse y volverse a la que antes tenían.

Estando, pues, estos hermanos en la casa de sus padres, gozando de mucha tranquilidad, acordaron de hacer ofrenda y sacrificio a los Dioses sus padres, para lo cual tomaron unos como incensarios de barro con unas brasas, sobre las cuales echaron cierta cantidad de beleño molido, en lugar de incienso. Y ésta, dicen los indios, que fue la primera ofrenda que se hizo en el mundo. Ofrecido este sacrificio, hicieron estos dos hermanos un jardín para su recreación, en el cual pusieron muchos géneros de árboles que llevaban flores y rosas, y otros que llevaban frutas, muchas hierbas de olor y de otras especies.

En este jardín y huerta se estaban de ordinario recreando y deleitando: junto al cual hicieron otro prado muy hermoso, en el cual había todas las cosas necesarias para las ofrendas y sacrificios que habían de hacer y ofrecer a los Dioses sus padres.

De suerte que, después que estos dos hermanos salieron de la casa de sus padres, estuvieron en este jardín, teniendo cuidado de regar los árboles y plantas, y procurando que fuesen en aumento, y haciendo (como arriba dije) ofrenda del beleño en polvo en incensarios de barro.

Hacían asimismo oración, votos y promesa a sus padres, y pedíanles que por virtud de aquel beleño que les ofrecían y los demás sacrificios que les hacían, que tuviesen por bien de hacer el cielo y que hubiese claridad en el mundo, que se fundase la tierra, o por mejor decir, apareciese y las aguas se congregasen, pues no había otra cosa para su descanso, sino aquel pequeño vergel.

Y para más obligarles a que hiciesen esto que pedían, se punzaban las orejas con unas lancetas de pedernal, para que saliesen gotas de sangre. Lo mismo hacían en las lenguas, y esta sangre la esparcían

y echaban sobre las ramas de los árboles y plantas con un hisopo de una rama de sauce, como cosa santa y bendita.

En lo cual se ocupaban, aguardando el tiempo que deseaban, para más contento suyo, mostrando siempre sujeción a los Dioses sus padres y atribuyéndoles más poder y deidad que ellos tenían entre sí. Por no enfadar al lector con tantas fábulas y disparates, como los indios cuentan, dejo y paso por alto muchas cosas. Concluyendo con que después de haber referido los hijos e hijas que tuvieron aquellos Dioses marido y mujer, y las cosas que hicieron, adonde tuvieron sus asientos y moradas, las obras y efectos que les atribuyeron, dicen los indios que hubo un diluvio general, donde muchos Dioses se ahogaron.

Después de pasado el diluvio, se comenzó la creación del Cielo y la Tierra por el Dios que en su lengua llamaron Criador de todos las Cosas. Restauróse el género humano y de aquesta manera se pobló aquel Reino Mixteco Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b: 78-79].

Aquí se muestra el mito que da estructura quizá, si no a todos, sí a muchos etnodramas. El autor llama “fábulas y disparates” a la historia sagrada del Ñuu Savi y somete a la razón cristiana la narración. El texto me recuerda al Dios creador, el “hágase la luz” o el diluvio, el paraíso, separar la tierra del agua en el Génesis. ¿Coincidencia o engaño? Me gustaría resaltar ese “visibles en el mundo y con figura humana”: aquí tenemos la descripción de lo que Weisz llama entidades invisibles a las que se invoca en un etnodrama. Entidades que poseen el cuerpo de un ser humano pero también el de un animal. Parece ser el mito sobre la primera ofrenda y sacrificio a los Dioses que se hizo en el mundo acompañados de oración, votos y promesas. En el segundo prado tienen los objetos que necesitarán para la ofrenda. A cambio piden un cielo claro, tierra y agua. El autosacrificio comprometía a los Dioses a cumplir su parte. Les otorgaba poder y divinidad. Hay un factor de reciprocidad, y de compromiso de ambas partes.

Otras veces se han utilizado las categorías de la literatura para clasificar los fenómenos étnicos. Jansen utiliza el término *epopeya* para calificar la historia sagrada de la princesa Seis Mono y teatro para hablar sobre la lectura de los códigos. Gabina Pérez, originaria de Chalcatongo y esposa de Jansen, nos muestra la presencia de algunas fuerzas naturales veneradas en el pasado y su correlación con los nombres actuales en su comunidad: *Ihà Sàu*, Señor Lluvia (festejado en el día de la Santa Cruz), *Ihà Ndikàndii*, Señor Sol (= Padre Eterno), *Ihà Nuni*, Señor Maíz (= Jesús, “Chuhchi”), *Ñùhu Ndéhyu*, Deidad de la tierra (= San Cristóbal, San Cristina), *Nanáñúù* Abuela, la Patrona del Baño de Vapor Pérez Jiménez, Gabina Aurora Comp. [2003: 6].

Lo mismo que vimos anteriormente sobre el *momoztli* para la cultura azteca también se aplica a la realidad *Na savi*. También se confundió el edificio teatral con lo que se llamó en náhuatl *momoztli*.

Cerca del Juego de Pelota de la ciudad mixteca de *Yuku ñuu dahui* se encuentra un *momoztli* de unos venticinco metros de superficie. Es necesario señalar también la existencia de pequeñas plataformas en Mitla y Monte Albán (Horcasitas, 2004: 115).

En la plataforma de los danzantes se narra quizá un mito relacionado al baile y la sexualidad. Tal vez se representaba en este espacio un etnodrama danzado, primero por los zapotecos y luego por los mixtecos.

La plataforma o Templo de los Danzantes es quizá la estructura arquitectónica más famosa de Monte Albán. Datada de la fase I del yacimiento, comprendida entre el 700 y el 300 a. C., presenta un largo muro inclinado, en el cual aparecen figuras extrañas llamadas precisamente “Los danzantes” (...)

La estructura más emblemática en el contexto cultural zapoteca es ciertamente la llamada “Plataforma de los Danzantes” situada en el lado oeste de la plaza, en posición central entre dos construcciones similares entre sí y que se remontan a un período comprendido entre el 400 y el 200 a.C. (...)

La base exterior de la plataforma y también los escalones de la escalinata exterior se hallan enteramente cubiertos por losas de piedra de las formas y dimensiones más variadas: cerca de 140 figuras esculpidas sobre ellas componen un larguísimo y sorprendente bajo relieve. Se trata de personajes de sexo masculino representados en posiciones contorsionadas y con atuendos similares a los adoptados por los danzarines (de los cuales deriva el nombre de la plataforma). Algunos de ellos se caracterizan por anomalías físicas, como jorobas, otro por una pequeña barba, los rasgos somáticos de muchos de ellos recuerdan inevitablemente los de los olmecas.

Los elementos iconográficos peculiares del bajo relieve destacan las numerosas mutilaciones sexuales evidentes en muchos de los personajes. En numerosos casos los órganos genitales han sido sustituidos por representaciones estilizadas, consideradas por algunos como una metáfora del manar de la sangre. Se han formulado infinitas hipótesis y preguntas respecto a la interpretación de este extrañísimo bajo relieve y la identidad de los personajes que la componen. Se puede suponer que el motivo iconográfico está relacionado con un ritual que realizaban los zapotecas, en el que mutilaban a los enemigos a fin de nutrir la tierra con su sangre. También en este caso el enigma sigue desprovisto de respuesta. Las imágenes están acompañadas por numerosos glifos, descubiertos también en otros monumentos de piedra. Se trata de la forma más antigua de escritura mesoamericana: presenta una estructura mixta, es decir compuesta por elementos de carácter ideográfico y otros de carácter fonético, de forma análoga a la maya. Hasta ahora sólo se han descifrado el glifo de tipo calendárico, que se refiere al calendario ritual de los 260 días, todavía no ha sido posible hallar una clave de lectura para los demás, que son cerca de ochenta. Si en un futuro se consigue hallar un modo de descifrarlos, probablemente también el misterio de los “Danzantes” quedará resuelto *Grandes Civilizaciones Del Pasado. México Antiguo* [2005: 147-153].

Para abordar el tema de la enfermedad ñuu savi, nuestras categorías se rompen, pues es a la vez religión, medicina, psicología, herbolaria... Algunos autores se han acercado a los tratados de supersticiones, idolatrías, dioses, ritos y hechicerías que se hicieron en Oaxaca Balsalobre [2004; Berlin Neubart [1988].



También los estudios contemporáneos confunden el etnodrama con danza y/o teatro.

Piña documenta la existencia de cierta forma de danza-teatro en las diversas culturas prehispánicas, como la zapoteca, la mixteca y mexicana. En el caso de esta última señala la existencia de bailarines y músicos profesionales “que desde temprana edad se entrenaban en la escuela bajo la dirección de instructores sacerdotes” Piña Chán [1967]. Desconocemos los métodos y técnicas de entrenamiento, así como los contenidos temáticos de la instrucción. El mismo autor da cuenta de un campo teatral más o menos consolidado en la sociedad mexicana; espacios con tablados dedicados a la escenificación y actores habilidosos en la imitación de gestos y movimientos de animales Díaz [1983].

Fray Francisco de Burgoa señala supuestamente que los *Na Savi* crearon una obra de teatro entre los habitantes de Cuilapan, a partir de un hecho histórico, para recordar la victoria de la colonización de una parte del valle de Oaxaca, en manos de los *beni zaa* (zapotecos). El mismo texto no muestra evidencia de que se tratara de un etnodrama, tal vez porque resultó invisible para el cronista dominico op. cit. en Jansen and Pérez Jiménez [2007: 83-84].

hallábase tan pujante de gente ya el zapoteco, que envió un embajador, cacique y valiente capitán, a notificar a los mixtecos [para que] desamparasen las tierras que tenían en el país del valle y se subiesen a la sierra [...]. El Embajador venía con resolución de ejecutar el orden de su señor, echándoles con el rigor que fuese necesario, y llegó a encender el fuego de suerte que embistieron a él los mixtecos con tanto furor que, aprisionándolo, lo colgaron de un palo, matáronle mucha gente, y perdonaron a algunos, enviándole a decir al rey zapoteco que a él esperaban a que viniese en persona a echarlos y quitarles las fronteras de su señor; y de suerte quedaron irritados que salieron acometiendo a los campos del zapoteco y le fueron ganando los pueblos y tierras [...]. Y para alentar a sus descendientes y fervorizarles la sangre contra los zapotecos, [los mixtecos] hicieron cantares de todas las historias que con ellos les habían pasado y del Embajador que les habían ahorcado, y, para que fuera al vivo la representación de la historia, los días de sus mayores festines la renovaban, sacando a un venerable y arrogante indio con la figura del Embajador, que les decía el razonamiento del rey zapoteco, y otro del suyo, y la solución de castigársela con aquella violencia, poniéndole los lazos al representante, añudados que no lo lastimasen, aunque él hacía sus visajes y fingía de estar muerto, y ellos con grande algazara y vocería celebraban el hecho. Y ha durado este paso hasta hoy, que lo he visto en la gran fiesta de su patrón Santiago, y lo hacen con tanta propiedad, como ensayados de casi doscientos años, sin olvidar las triunfales victorias de sus antepasados Burgoa [1934a, I: 394-396].

Una de las características que ha sobrevivido a los cambios culturales es el llamado difrasismo. Al igual que en otras lenguas mesoamericanas, está presente, todavía hoy, en la lengua ceremonial del *Ñuu Savi* y al parecer no es exclusivo del Continente Americano.

Una manifestación propia de la oralidad, que se reproduce también en textos oralizados, sería el llamado difrasismo mixteco (Erickson, 2007). Puede percibirse tal recurso en textos de distintas culturas mesoamericanas (Popol Vuh), los cuales se clasifican genéricamente como sapienciales. La

definición del fenómeno por León-Portilla (1992: 203) es la siguiente: “las expresiones en las que la yuxtaposición de dos vocablos de contenido metafórico lleva a evocar un pensamiento que se desea destacar”. No es arriesgado advertir un recurso semejante en la literatura sapiencial del Próximo Oriente, que no afecta solo a palabras aisladas, sino a estructuras sintácticas paralelas. Los proverbios hebreos (*mesalim*) utilizan esa construcción para relacionar dos imágenes sucesivas, con tres posibilidades básicas: paralelismo sinonímico (repetición enfática y rítmica), antitético (oposición, paradoja) y sintético (composición) Martínez Sánchez [2011b: Intro.].

Hay que llamar la atención sobre el hecho de que la escritura pictográfica no tuviera el efecto configurador sobre la lengua que solemos asociar al uso de la escritura; o, si lo tuvo, no debió de consistir en el sometimiento del habla a la lógica de la linealidad y la racionalidad gramatical. Así pues, las características de la oralidad que hoy se perciben en el lenguaje ceremonial del *tu'un savi* López García [2007: 18-23; García Leyva [2009 :485-488; García Leyva [2012a :115-138] es probable que se dieran de forma similar en los etnodramas antiguos. A través del estudio de los ritos actuales de la lluvia y de la sanación, puede comprobarse que los difrasismos son muy abundantes, casi en cualquier fragmento:

Ve'e Sàví ni xá'nu, Yóko ni xá'nu;  
 Sàví to'ò, Yóko to'ò;  
 Sàví kuika, Yóko kuika.  
 “Templo de la Lluvia madura, del Vapor anciano;  
 Lluvia respetable, Vapor admirable;  
 Lluvia rica, Vapor abundante” (Cf. Anexo 1, 00:12 a 00:19).

La yuxtaposición y la reiteración no significan una mera repetición, dada la polisemia de muchas palabras, que provocan una red de conexiones en cada ocurrencia y mezclan varios espacios mentales (cf. Martínez Sánchez, 2015: 55-56). Por ejemplo, *Yoko* puede traducirse por “vapor” o “cosecha” e incluso por “monte”; mientras que *ni xá'nu* (ni: morfema de pasado o perfecto; *xa'nu*: raíz verbal “crecer”), convertido en adjetivo después de un nombre propio (Savi, Yoko), se puede interpretar como “crecido”, “maduro”, “anciano”, “grande”, etc. De hecho, si se pregunta por la traducción a varios informantes, es frecuente que ofrezcan interpretaciones distintas y aun completamente diversas.

### Teatro mixteco

Los agustinos llegaron a la Nueva España en 1533 y los dominicos, que trabajarán en la zona *Ñuu savi*, llegaron junto con los jesuitas Horcasitas [2004: 83]. Los Agustinos trabajaron en *Ñuu Savi* y en Guerrero y los dominicos, que llegaron hacia 1526, en Oaxaca y Chiapas.

Será necesario revisar otros textos dominicos no dramáticos con fines de evangelización como lo son las doctrinas cristianas escritas en mixteco, ya que utilizan la palabra ceremonial para traducir algunos términos de la religión católica Hernández [1568; *Catecismo De La Doctrina Cristiana En La Lengua Mixteca Por Un Mixteco* [1899].

A Juxtlahuaca, el distrito donde se encuentra la comunidad en cuestión, llegaron los tres primeros frailes dominicos. Los archivos parroquiales son otra fuente de información.

Los Padres Dominicos Fray Gonzalo Lucero, Fray Domingo de Santa María y Fray Benito Hernández, fueron los pioneros y artífices junto con sus sucesores de la misma Orden en todos los cambios de nuestra Villa. En la cuarta década del siglo XVI Fray Domingo de Santa María logró que bajaran los nativos que vivían en el Centro Ceremonial de "*Yucuyuhugua*" y en el Señorío "Cikinta'a" (archivo parroquial) y tomaron posesión de las faldas del Gran Llano Verde que al bajar le llamó por primera vez el cacique "Yosocuiya". (Relaciones Geográficas de 1580: Andrés Aznar de Cózar, Beristáin Romero [2002: 182].

Como mostré anteriormente el teatro náhuatl floreció gracias a los franciscanos. Los dominicos hicieron algo semejante, pero en menor escala; sustituyeron los etnodramas que narraban sus historias, linajes y batallas ganadas por comedias, misterios, milagros y autos sacramentales.

La culta y rica región mixteca de Oaxaca no está ausente de esta panorámica del teatro indígena no náhuatl. Burgoa cuenta cómo el dominico oaxaqueño fray Martín Jiménez fue enviado a la Mixteca por el año de 1595. Al hallar que los indígenas persistían en los "cantos de sus historias y descendencias y guerras" sustituyó éstos por comedias en mixteco "representaciones de misterios o milagros del santísimo rosario con los ejemplos más eficaces que sabía" Burgoa [1934c: 417]. El mismo fraile Martín Jiménez compuso una serie de Autos sacramentales en lengua mixteca cuyo manuscrito original se conserva en el convento dominico de Oaxaca Beristáin y Souza, José Mariano [1883, I: 9], op. citada en Horcasitas [2004: 27].

En el caso de la lengua mixteca lo que más proliferó fueron los autos sacramentales:

Desde fines del siglo XVI o principios del XII los escritores de lenguas indígenas aspiraron a las formas extensas del drama, como se ve en fray Juan Bautista y en Agustín de la Fuente, autores de comedias. Las obras de fray Martín Acevedo, en lengua chocha, eran, según Beristáin, "dramas alegóricos"; las de lengua mixteca eran "autos sacramentales": probablemente no diferían unos de otros Henriquez Ureña [2008: 461].

En una nota a pie de página se aclara que es probable que Burgoa haya confundido al fraile Martín de Acevedo con fray Martín Jiménez.

Este fray Martín de Acevedo debe de ser el fray Martín Jiménez de quien dice fray Francisco de Burgoa que, evangelizando a los mixtecos, "por atajar al Demonio los portillos que dejó a estos

miserables en las memorias y cantos de sus historias de descendencia y guerras... les componía..., a modo de comedias, algunas representaciones de misterios o milagros del Santísimo Rosario, con los ejemplos más eficaces que sabía; mezclaba algunos versos en romance, porque era ingeniosísimo poeta; para que gustasen los españoles así de la historia como del gracejo de la mala pronunciación de los indios, y sirviesen [de] diversión; todos los misterios de la fe redujo a las figuras y personajes que refieren el Evangelio, y a los mismos indios los daba a representar en las iglesias en su lengua" Henríquez Ureña [2008: 32]; cf. Rojas Garcidueñas [1973: 54].

Sólo tuve acceso a un fragmento del dicho autosacramental de Martín Jiménez a través del texto de Jansen.

En un teatro de Martín Jiménez leemos la escena: *huitna caha aias sihi lucifer qhhu yoho dzuqh*, "Ahora habla el alma con Lucifer, va (con) sogá al cuello", y en la traducción mixteca del tratado de Jerónimo Taix: *Nicachita ñaha sa nduhui nicuhuiña, yca saha nitnee ñaha justicia, nisiyoña huay caa*; "Dijeron que era una mujer que se volvía (nahual). Por eso la agarró la justicia, estuvo en la cárcel" (Libro III: cap. 40, apud. Jansen and Pérez Jiménez [2009 :7-18: 13])<sup>39</sup>.

Está el caso de una danza dialogada escrito en mixteco seguramente por un fraile, pero desconozco la autoría.

Según una informante mixteca, natural de San Antonio Loakico, cerca de Tlaxiaco, se representa allí, el 13 de junio de cada año, una danza dialogada: Danza de los moros o de Santiago. Los habitantes de Loakico no entienden fácilmente el idioma en que se recita el drama; se puede tratar de un dialecto mixteco de la región (Alberta Sánchez, comunicación personal, 1966, apud Horcasitas [2004: 27].

Un camino para interpretar la lengua ceremonial lo podemos encontrar en los códices. El mismo Quetzalcóatl es quien sabe escribir pintando y el que lee los signos escritos por un lado y otro de la piel. Su especie de inteligencia quizá se parece a la hermenéutica del curandero. Aquel que puede leer los signos del cuerpo.

El Fundador de la cultura mixteca, el Señor 9 Viento 'Quetzalcoatl' en el Codice Yuta Tnoho (Vindobonensis), p. 48 (fig. 1), es caracterizado como el "Escribano-Pintor de Códices", es decir como el que enseñó el arte de escribir. En la imagen siguiente el mismo personaje divino aparece como "el de cuyo pecho brotan los cantos o discursos". Esta yuxtaposición en un manuscrito precolonial de Ñuu Dzauí (la nación mixteca) ya es sugerente del lazo entre texto pictográfico y lenguaje hablado, tal como se concibió en la antigüedad mesoamericana Jansen and Pérez Jiménez [2009 :7-18: 7].

Terraciano hace notar el hecho de que las traducciones que hacían los frailes de las acciones etnodramáticas hacían entrar en juego mecánicamente la idolatría. Por ejemplo el término *tay*

<sup>39</sup> La traducción del español al mixteco no es literal. Se observa en una posible traducción inversa: Ni ka'a xi'i ta'a ña'a sanduvi, ni kùvi ña, Se dijo que una mujer se enfermó, sufrió; iká xa'a ni tí'i ña'a justicia, ni xiyo ña ve'e ka'a, Y ahí vino que ella no tuvo justicia, estuvo ella en la cárcel (Traducido por Joaquín Martínez Sánchez).

*yoquidzahuico*, que literalmente significa una persona que hace fiestas, se traduce como una persona idólatra Terraciano [2001: 271].

### Etnodramas modernos

Para poder comprender la palabra de bienestar contemporánea se requiere revisar la gramática del idioma dentro de su contexto cultural Pérez Jiménez, Gabina Aurora Comp. [2003; León Pasquel, María de Lourdes de [1980; Martínez Sánchez [2011b; Caballero Morales [2011a; John Martin [2011].

También es importante conocer los estudios que se han hecho sobre la palabra de bienestar. El *tata xikua'a* López García realiza su tesis en la Universidad de Leiden sobre los discursos Ceremoniales de su pueblo *Yutsa to'on* (Apoala) López García [2007].

García Leyva nos ofrece una descripción, los nombres y las formas de estos especialistas de la palabra en el mundo contemporáneo.

Los especialistas de la palabra son, entre otros, *na tata xikua'a*: los señores grandes, los ancianos. Sus estrategias discursivas se basan en la oralidad. Los personajes que utilizan el lenguaje ceremonial y palabras reservadas lo han aprendido por la experiencia en los cargos comunitarios asumidos y en la vida.

También se encuentran: *Ta ni kana níma*, El que llama a las almas; *Ta tata kantori*, El cantor; *Ta ka'an tu'un xa'vi*, El que habla palabras de respeto; *Ta embasi*, El embajador; *Ta ni kuati nuu yoko savi*, El que reza al “yoko” de la lluvia; *Ta yiva si'í*<sup>40</sup>, El padre y madre; *Ta tee tu'un*, El que da palabras o consejos; *Tata xikua'a*, Señor grande; *Ta ni'i kua'a tu'un*, El que tiene muchas palabras; *Ta ni kuatu*, El rezandero; *Ña nana xii kua'a*, La señora grande, la abuela grande.

La ejecución del discurso ceremonial se relaciona con una manera de enunciar las palabras e imprimirles una tonalidad melodiosa. El significado conceptual se relaciona con aspectos poéticos, míticos, históricos y místicos, que le imprimen un carácter sagrado al discurso. Los ejecutantes recurren a fórmulas discursivas, abordan temas, argumentaciones, persuasiones, repeticiones de palabras, entre otras. De esta manera mantienen viva la memoria histórica colectiva y los conocimientos García Leyva [2012b :7 de noviembre de 2013].

De acuerdo con Martínez, *ra tu'va*, o curandero es la raíz de la que deriva el verbo *kutuva*, y un elemento de la metáfora *kutù'và-ra tù'ún và'a* “sabe o aprendió la palabra buena”. *Kutuva ra*, “él aprende” Martínez Sánchez [b: 304], *tuva* es “sabio”, *kutuva* es “aprender, llegar a sabio” Martínez

<sup>40</sup> En Xochapa para referirse al padre y a la madre se dice *ivá si'í* Emily John Martin. *Mixtec Dictionary*. 2ª ed. Washington, D.C.: ILV, 2011. Print. .

Sánchez [2011a: 89], *Kutuva yoo* “la iniciación” Martínez Sánchez [b: 137]. Este conocimiento es indispensable para la supervivencia de la comunidad. En El Jicaral hay cifras que van desde cincuenta hasta la mitad de los varones. *Ra tu’va* es músico, médico, sacerdote, ingeniero ambiental, gurú, maestro, exégeta, agricultor, investigador y telecomunicador.

En nuestro mundo, bajo el dominio de una competencia descarnada en búsqueda de una ganancia para unos cuantos, el poder de un granicero-curandero se debilita. El cantante, el dj, el misionero, el sacerdote médico, el maestro, el ingeniero ambiental, el político lo marginan y lo ridiculizan. Una habilidad de nuestra imaginación se cierra. Las telecomunicaciones, los medios de comunicación, las redes sociales invaden el espacio que antes ocupaba un lenguaje que se preocupaba por mantener una relación simbólica con la naturaleza. El sistema capitalista se ha apropiado de ella. La tecnología tiene ventajas pero descuida otro tipo de habilidades subjetivas como viajar a través del tiempo y el espacio. Las imágenes de los sueños, las visiones del chamán, el pronóstico del tiempo son suplidas por las imágenes de la televisión, las redes sociales, la mercadotecnia.

Podemos dar fe sobre el interés del *neuromárketing* para estudiar lo que no es consciente y controlar nuestro comportamiento de compra. El neuromárketing estudia la religión para ver qué hay en ella que pueda mover a las personas, como el sentido de seguridad y pertenencia. La mercadotecnia es ahora la nueva evangelización: persuadir al otro para que haga algo que tú quieres. Pero ¿por qué no estudiamos las técnicas arcaicas de un curandero que siguen estando vivas?

En contraste con la tecnología, Don Marcelino tiene una tecnología corporal. En el etnodrama de la lluvia, ofrece lo que pide, traza un mapa imaginario, un espacio en miniatura, envía y recibe mensajes, invoca entes invisibles, construye un amplificador de su voz, invoca la presencia de seres invisibles y se comunica con ellos, satisface los sentidos de los seres espirituales, crea un puente entre dos espacios (el cielo y la tierra), construye cadenas de poder intergeneracional con los muertos, habita un espacio mítico, combina elementos de la naturaleza circundante a su visión Weisz [1994c :93-98: 95], es recíproco: da lo que pide, interpreta los sueños, negocia con la lluvia, lee los objetos, crea una visión compartida mediante la ingesta de una sustancia en común, se priva de los sentidos, provoca un estado redundante, cambia el significado de los objetos, transforma el tiempo y el espacio, altera la percepción, fatiga el cuerpo, sacrifica, habita el límite extremo.

Pide la lluvia y espera a que oscurezca. Se ha abstenido de comer; de esta forma el “viaje” se concentrará en el espacio interior y en la búsqueda de acomodar la realidad. Antonia, la madre de Ofelia, decía que yo sería más eficaz puesto que no tenía una esposa y no tenía relaciones sexuales.

“La privación está ligada a una serie de técnicas somáticas diseñadas para provocar cambios físicos y mentales” (Weisz, 1994: 174).

El curandero es un *tiàa và'a*, el brujo se dice *tiàa tasi*. *Nanduku* o *Na kavi* se traduce por “magia”. Son aquellas personas que se convierten en animal, sea un perro o sea cualquier otro.

Los etnodramas se celebran en cruces de caminos, las ciénegas, al pie de árboles, en las cascadas, junto a las tumbas de los ancestros, donde se sufre un accidente, en la casa, la comisaría, el panteón, la iglesia, la milpa, el *tlacolol* y otros lugares. El entorno es importante. También será interesante consultar los estudios de la antropología del clima que se hacen sobre la Mixteca, dado que la región está especialmente relacionada con la lluvia, las nubes, el arcoíris, el viento, las aves y las serpientes Katz [2008 :283-322; Lammel, Goloubinoff and Katz [2008; Mesa, Delgado and Blanco [1997 :93-126; Nuixa [2008 :323-341; Villela F. [2008 :121-132; Villela F. [1990 :2-9; Villela F. [2009 :69-72].

Lluvia y sequía sirven de eje simbólico en prácticas cotidianas tales como la agricultura y la cocina, y en la expresión de la reproducción, de los procesos de la vida, de la fertilidad y la abundancia. Al mismo tiempo, el ciclo de la lluvia se representa como el ciclo de la vida humana. Todos los fenómenos meteorológicos se ligan a la lluvia, pero algunos pueden ser también “secos” o “de lluvia”, como el viento, el remolino, y el rayo. El paso de la lluvia a la sequía (y viceversa), marcado por ritos, se compara con el paso entre vida y muerte, entre este mundo y el otro mundo Katz [1997 :1-23: 1].

Cabe mencionar los estudios que se refieren al distrito de Juxtlahuaca Romney [1966; Beristáin Romero [2002] y el municipio de Coicoyán de las Flores Rodríguez García, Villavicencio Rojas and Montesinos Maldonado [2004] y del pueblo más cercano a El Jicaral que es Xicayán de Tovar González Ventura [1993].

Hay una danza *Yáá Yaxin* que se está revitalizando en el Estado de Guerrero, en el municipio de Tlapa de Comonfort, impulsada por un grupo de investigadores, entre ellos Jaime García Leyva (Jaguar), Isaías Romero Librado, Comité De Desarrollo Lingüístico y cuarenta y siete personas más. Se llama la danza de la Jícara en Tototepec, *Yoso Noni* (Llano del Maíz) en el Municipio de Tlapa de Comonfort. Esta intervención es criticada por varios académicos por pretender estar anclados al pasado.

El domingo 21 de septiembre de 2014 se presentó la Danza de la Jícara (Yáá Yaxin); en la población Na Savi de Yoso Noni (Llano del Maíz), Tototepec, municipio de Tlapa de Comonfort. La danza tenía 46 años de no realizarse y en un esfuerzo conjunto de autoridades comunitarias, Kahua Sisiki A.C.; La Garriga Sociedad Civil de Cataluña; y la Delegación Estatal de Culturas Populares. Los integrantes son en su mayoría niñas y adolescentes *Na Savi* que fueron adiestrados por los ancianos y

músicos para que den continuidad y mantengan viva la danza. El trabajo de investigación, integración del equipo, los ensayos y el equipamiento de aproximadamente un año y seis meses. Gracias a tod@s Teresa Niubò, Núria Branzuela, Gerardo Romano Garcia, Edgardo Juan Camacho, DedOpingue Zepol, Gerardo Guerrero, Santano Gonzalez y muchos otros. Un esfuerzo por mantener vigente la música, historia, lengua y cultura de los pueblos originarios de Guerrero y México (Publicado en la página de Facebook de Jaime García Leyva el 21 de septiembre de 2014).

Hay estudios de etnodramas que aún perviven en algunas comunidades, sin ser llamados así. Podemos ver la presencia de los elementos que lo componen, como por ejemplo el hongo usado como enteógeno Ravicz [1960], el etnodrama del temazcal (Schroeder, Balansard, Cabalion, & Fleurentin, 1996), el etnodrama de los muertos; la religión politeísta mixteca Barabas [2006; Bartolomé [2003], la danza de la conquista en Tlacoachistlahuaca Bonfiglioli [2009 :501-505]; la danza de la pluma *Danza De La Pluma : La Última Danza Guerrera Mixteca*[2009]<sup>41</sup>. Algunos etnodramas del Distrito de Juxtlahuaca son mencionados y algunas veces descritos Romney [1966; Beristáin Romero [2002], del municipio Coicoyán de las Flores Rodríguez García, Villavicencio Rojas and Montesinos Maldonado [2004] y del pueblo más cercano a El Jicaral que es Xicayán de Tovar González Ventura [1993].

La visión de Monaghan sobre el etnodrama de la lluvia visto como un evento de reciprocidad también es importante; sin embargo, hay que matizar el hecho de que la metáfora de la alianza, el sacrificio y la revelación de Yhvh estén presentes en su interpretación Monaghan [1995].

En la Fiesta de San Marcos celebrada en Coicoyán, donde se canta con los pies, se describe el ritual de la lluvia.

El nativo sin distinción ninguna tiene una gran devoción hacia San Marcos pues reconoce al Apóstol como el dios del agua. De aquí que la filosofía de sus ideas diera origen a costumbres originales y curiosas. Coicoyán tiene como reliquia el llamado Cerro de los Ídolos, llamado así porque allí tenía asiento el santuario principal de las piedras llamadas ídolos. Con varios días de anticipación, allí se reunían las grandes personalidades del momento, donde no cesaba el estruendo de las cámaras anunciando la máxima celebración indígena. A la cima del cerro se dirigía el pueblo con el fin de presenciar las prácticas curiosas de aquellos ritos. Los mayordomos hacían preparar con mucho esmero el atole dulce y las memelitas de manteca que servían en el desayuno de las autoridades y vecinos presentes que no se perdían el honor de estar allí. Los más reputados brujos actuaban durante las prácticas. En punto de las doce del día de la víspera, cuando mayor era la afluencia de vecinos con la presencia de autoridades y principales, el brujo más respetado llamado Agustín Ángel, cortaba el cuello a chivos, guajolotes y gallinas y hacía derramar la sangre caliente sobre las

<sup>41</sup> Será necesario revisar todas las ponencias del III Coloquio Internacional de la Mixteca llamado Poder, Simbolismo, Rituales y Fiestas Populares en los pueblos mixtecos: del mundo mesoamericano al México actual los días 13 y 14 de octubre de 2011 organizado por el CIESAS en el DF.



piedras acomodadas con tanta devoción creyendo que era el propio San Marcos. Durante la acción pronunciaba palabras confusas con inclinaciones de cabeza, caminando con mucho respeto alrededor del montón de piedras sagradas. Éste era el episodio más trascendente de todos, considerado el holocausto más sublime que persona humana dirigiera a su dios. Para completar este sacro ofrecimiento, don Agustín regaba aguardiente y cigarros, implorando permiso para tomar y fumar en honor y gloria del ídolo mayor. Las incontables velas encendidas completaban la solemnidad, con el aromático incienso que perfumaba todas las piedras. Terminada la jornada, la música tocaba hasta cansarse y luego se ofrecía la comida amenizando el convival don Juan José, en turno con la banda municipal. El señor tocaba un violoncito de unos treinta centímetros, haciendo un verdadero contraste con su cuerpo alto y fornido. El aguardiente traído de Putla por el crédito que tenía, estaba allí en botellones enflorados vaciándose uno mientras cantaba un gallo. Por la noche era la verdadera orgía, pues bebían y bailaban sin descanso mientras el místico don Agustín, imperturbable y devoto, consumía energía rezando confusamente postrado ante las inanimadas rocas. El 25 se servía el mejor mole con la carne de todos los animales sacrificados el día anterior. De ello se cuidaban celosamente todos los huesos que eran recogidos para que el mismo hechicero los ofreciera en un acto especial. Terminaba el día en medio de tanta alegría creyendo haber cumplido la sagrada misión de brujo: pedir agua a San Marcos y cuyo pedimento, según ellos, jamás desoía el santo a través de las piedras adoradas. Así se explica por qué en todos los cerros más altos ese día se depositaban las más caras ofrendas por gentes de todos los pueblos cercanos de Oaxaca y de Guerrero. Si alguien llegaba a tirar esas piedras, sus devotos las buscaban con verdadero interés y al hallarlas, las colocaban en mejores altares en desagravio de los irreverentes, asegurando que muy poco tiempo después éstos sufrirían males irreparables. Pero será necesario decir que en esa época abundaban los brujos y las personas atribuladas de todas las capas sociales, asistían a ellos con la esperanza de salir de su conflicto. Esto estuvo en boga mucho tiempo y según ellos, los medidores hicieron maravillas que todos conocen. Llámese superchería, artificio, ficción, fetichismo, amuleto, etc., lo cierto es que, como antes, hoy en todos los pueblos católicos se sigue la práctica de la idolatría. ¡Cada quien según su cultura! ¡Cada quien según su conveniencia! ¡Cada cual según su conciencia! Rodríguez García, Villavicencio Rojas and Montesinos Maldonado [2004: 89-91].

Lilián González Chévez ha estudiado el etnodrama de petición de lluvias a San Marcos en Cuanacaxtitlán, municipio de San Luis Acatlán, pueblo mixteco de la Costa Chica, Guerrero. Un ritual muy parecido al que se celebra en El Jicaral. La investigadora es doctora en sociología por la Universidad de Barcelona y actualmente labora como profesora-investigadora del Departamento de Antropología de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, quien ha estudiado las ofrendas “con manojos contados entre los na savi de la Costa Chica en los rituales agrarios y terapéuticos”. Ella realiza “una descripción del ritual propiciatorio en torno al culto a San Marcos que se celebra el 24 de abril en la comunidad mixteca de Cuanacaxtitlán, municipio de San Luis Acatlán” Pacheco Pólito [2012].

Después de colocar los componentes tradicionales de una ofrenda en la cima del Cerro Casa de Lluvia, como son las flores, el copal y las velas; el tatuba se encarga de colocar la ofrenda de manojos. Primero el *taa tu'va* coloca una cama de hojas de quequesque y sobre ellas dibuja de manera imaginaria un plano cartesiano que va de sur-norte a oriente-poniente, en donde riega bebidas para invitar a San Marcos al encuentro. Después de definir el plano imaginario en los cuatro puntos cardinales colocan los primeros manojos que consisten en cuatro manojos conformados cada uno con seis tiras de hoja de plátano y encima de ellos se colocan rajas de varas de copal. La colocación de los primeros cuatro manojos delimitan los confines primero del sur al norte y empieza a contar cuatro manojos de trece ramas y cuando llega al centro coloca cuatro manojos de siete ramas y continúa, cuatro de trece hasta llegar a casi el final del tramo, donde se colocan cuatro ramos de nueve ramas y otros de cuatro ramos de seis ramas. Durante la colocación de este primer eje se define el centro de la línea con cuatro manojos que son integrados con siete ramas, con la finalidad de contener las lluvias malas que se colocan del otro lado del eje, que van siendo del lado norte del plano. La investigadora comentó que los *na savi* son un pueblo que creen en la suerte y todo gira alrededor de ella, es por eso que cuando dibujan el plano colocan los ramos al centro para contener esa mala suerte de las lluvias con granizo, con plagas que puedan afectar las siembras. Comentó que cuando se colocan los ramos simula ser un dibujo del universo, y cómo lo dibuja el encargado del ritual; lo hace para que San Marcos pueda saber qué es lo que quiere el pueblo durante el año.

En la segunda parte de la colocación de los demás ramos, que van de Oriente a Poniente, se colocan de manera similar, pero esta vez en el plano se colocan los cuatro manojos de siete tiras más lejos del centro, reduciendo el espacio de las ramos que representan la mala suerte y la enfermedad. Los ramos que se colocan con trece ramas significan la suerte buena del buen tiempo y la hora buena de la lluvia, así como los ramos de nueve ramas son para atacar el mal tiempo y las malas lluvias y las lluvias que traen plaga, los ramos que van en el centro es una bisagra que ataca la enfermedad y la maldad. La investigadora resaltó que en el eje que va de sur a norte se refleja más la petición del agua y en el de oriente-poniente se colocan más ramos que piden para no enfermar. Comentó que el encargado de hacer el ritual de los ramos no sólo pide para él sino para todos, para que la siembras se den bien y sin peligro alguno para la cosecha o para el mismo campesino que siembra. Explicó que después de colocar todos los ramos se debe de poner encima de ellos la bebida, como el mezcal, la chinca y la sangre, y en después se pone la tortilla y los huevos para que los visitantes, entre ellos los antiguos tatubas, puedan comer y realizar cada una de las peticiones que requiere cada persona. Finalmente comentó que este tipo de ritual se comparte con algunas regiones de Oaxaca, en la zona que limita al este de Guerrero, pero es en nuestro estado donde se realizan más este tipo de ritual de manojos contados Pacheco Pólito [2012].



Algunos conocimientos sobre la medicina tradicional indígena actual se dejan entrever. Del frío al exceso de calor: dieta alimenticia y salud en la Mixteca Katz [1992 :99-115]. Los dueños del lugar es un estudio desde la antropología del territorio Barabas [2006; Smailus [1976 :217-223].

También hay algunos estudios realizados sobre rituales de curación sobre el origen y función de la enfermedad del espanto o susto Bolton [1981 :261-276; Crandon [1983 :153-167; Gillin [1948 :387-400; O'neil [1972 :2-5; O'neil [1975 :41-63; O'neil and Rubel [1976 :343-349; Rubel, O'neil and Collado [1985; Rubel [1964 :268-283; Rubel [1967 :72-89; Rubel [1992 :105-124; López Cruz [1997 :325-357; Segre [1982 :75-87; Signorini [1982 :313-323; Ysunza Ogazón [1976 :59-73; Zolla [1988 :83-99], un estudio específico de la mixteca alta Mora and Motta [1996 :165-175], los peligros del alma Guiteras Holmes [1996], el mal aire Kearny [1985 :130-149; López Austin [1972 :399-408].

El sitio de medicina tradicional mexicana de la Universidad Nacional Autónoma de México usa el término *enfermedades culturales* como el susto o la pérdida del alma (Mata Pinzon, 2009). No conozco algún estudio que mire a la enfermedad como representación, a excepción de los de Weisz que ya he citado.

Sin ánimo de presentar un panorama completo sobre las representaciones mesoamericanas, las nahuas, las representaciones europeas, o mixtecas, sirva este capítulo para situarnos ante la dificultad de la tarea, la interpretación de un tipo de representación ajeno a nuestra cultura y época. Queda abierta la invitación a la gente *na savi* para reflexionar sobre lo tratado, profundizar en los conocimientos y darnos a conocer una lectura hecha con su propia voz.

*Ka'nu ní koo ini ndo.*

Que su alma sea muy grande.



#### 4. Kue'e ka'an ra xi'in e / Él habla con la enfermedad



Explicación del etnodrama de la enfermedad mediante imágenes y texto escrito en tu'un savi.



## Hermeneuta

**E**n El Jicaral, Oaxaca, México, don Marcelino coloca sobre un petate las cuarenta cartas de la baraja española, una especie de esterilla tejida de palma, utilizada actualmente para sentarse, dormir. Con él también envuelven a sus muertos. Doña Teresa dice que la barajas mienten los domingos y el Lunes es un buen día.

Hace preguntas a doña Teresa, la enferma. Ella le cuenta lo que siente. Ignacio se cayó y se desmayó en la pendiente de un cerro y se lastimó un pie. Él le cuenta y don Marcelino también lo escucha.

### EDGAR:

Antes ocupaban mucho la suerte, el tiempo, para saber cómo iban a estar las cosas. Si a alguien le robaban e iba tras la persona consultaban si lo podían apresar y encontraban el rastro o no. Así sucedió (Comunicación personal).

Lee la baraja una vez y da una interpretación. Vuelve a leerla y da otra. Si ambas coinciden, don Marcelino conoce el pasado del enfermo. Lo que sucedió. Hay otros métodos para conocer el pasado o futuro de las personas, como leer las manos o sacar tiempo, preguntar a los animales o a las plantas. Oscar dice que en cielo hay tres estrellas que son el arado que dejaron el Sol y la Luna cuando eran niños. Mirándolo se sabe qué hora es.

### HÉCTOR:

Hay un pájaro que si vuela frente a ti le puedes preguntar si va a haber mala suerte para mí o para otra persona y el pájaro contesta. Puede anticipar que hay bronca o algo así (Comunicación personal).

En El Jicaral el enfermo acude al *ra tu'va* (el curandero) porque "sabe" y el doctor "no sabe". El hombre que aprendió la palabra de bienestar, el *ra tu'va*, sabe leer los textos etnodramáticos escritos en el cuerpo del enfermo y descubrir al autor responsable; las enfermedades no son objetos, ni datos, ni números, sino *personificaciones somáticas*, entidades invisibles, es decir representaciones corporales de emociones positivas o negativas, algunas veces ligadas a un fenómeno natural. Con la vida de estas personificaciones culturales ligadas a espacios y tiempos concretos se construye una historia corporal.



Por ejemplo en El Jicaral vive *taniokó*, un demonio que causa fiebre estomacal, gas o diarrea; *yukan*, un ser que causa conflictos maritales; *tatyí*, un aire malo, tonto, destructor; *kuiñu*, una enfermedad que hincha el cuerpo; *ññu*, una mala noche, *niñyuví o niyu'u*, la enfermedad del espanto o susto; *nima*, el dueño del hombro de la montaña, el del pie del árbol, el que está debajo de la piedra, el que está en la punta o cabeza del aire, *nima*, un difunto ligado a un espacio o elemento de la naturaleza, el que murió por un rayo, el que lo mató un árbol o una piedra, el que se ahogó en el río, el que se le atoró la comida, el espíritu que roba el aliento, *Tobaco* uno de los dioses/demonios, etc.

En El Jicaral se propicia un ambiente psicomágico que rodea a la persona. Hay normas de conductas, que al romperse, conllevan el sufrimiento de un "castigo" orgánico. Están ligadas al clima emocional. Si el cambio de temperatura en las emociones es drástico, mucho miedo o mucha ira, la personificación etnodramática puede causar ruido corporal y enfermar a un sujeto. El miedo y la ira se convierten en representaciones psicofísicas. Un discurso ajeno al del cuerpo comienza a imponerse y causar estragos en la gramática somática.

**LUIS:**

En un lugar si... vamos a suponer que aquí se murió una persona o algo pasó. Es un susto (Comunicación personal).

Estas personificaciones corporales son soluciones imaginarias de la enfermedad, pero al decir "imaginario" no negamos su existencia. Falta descubrir la liga entre la personificación somática y la biología de la enfermedad. Estamos ante una tecnología corporal milenaria relacionada con el equilibrio: una escritura corporal producto de una relación ritual con el cuerpo cultivada por las culturas orales. Las etnodramaturgias somáticas se tejen entre los sujetos de la naturaleza y los miembros de la comunidad. Están ligadas a una historia, un tiempo pasado; y es el curandero quien debe realizar la regresión hasta encontrar al autor del drama corporal: la enfermedad. Este no es un tratado sobre la enfermedad Ñuu Savi. Es tan sólo una lectura que hago sobre el etnodrama de la enfermedad que estudié en Nuu Tyaxin<sup>42</sup>.

Para analizar el etnodrama de la enfermedad voy a partir de un texto que identifica la figura del curandero como un etno-mago-dramaturgo y que escribí hace un par de años Guerra Arias [2014 :219-228]. Ahora lo actualizo e incluyo las palabras que me enseñó don Marcelino para negociar con la enfermedad. Tomo como guía nuevamente el pensamiento de Weisz para realizar mi interpretación.

---

<sup>42</sup> Para quienes quieran conocer más sobre el tema podrían consultar el estudio de Matos Moctezuma sobre las enfermedades del México antiguo Eduardo Matos Moctezuma. "Testimonios de las enfermedades en el México Antiguo." *Arqueología Mexicana* XIII.Jul-Ago. No. 74 (2005) Print..

El etnodrama de la enfermedad en El Jicaral, al igual que otros eventos, es un texto, para nosotros mitológico, que se representa en el cerebro de los miembros de la comunidad; para ellos son historias sagradas. Weisz dice que el significado que le damos a la enfermedad en occidente no es el mismo en todas partes. Estamos ante una forma distinta de conocer cuya base es un lenguaje inscrito en la naturaleza y en el cuerpo del enfermo, como parte de ella.

Intento que este texto sea la continuación de un diálogo con la otredad que inició Artaud, a quien Weisz llama el primer artista corporal. Según él, Artaud, al igual que los tarahumaras, percibió en la sierra una escritura inscrita en las montañas. Alteró su percepción y encontró en su cuerpo un nuevo lenguaje que le brindaron los *rarámuris*. El rompimiento con la escritura de su cultura es de tal magnitud que se le encierra como un loco violentamente antisocial Weisz [1994b: 131].



El anima (difunto) permanece invisible en este dibujo a diferencia de los objetos rituales, el curandero y el gallo.

Para Weisz, el curanderismo es una literatura ilegítima; algo no serio, un tema que se sale de los cánones del texto escrito, la literatura, el método científico; para la mirada feísta y racista de los centros educativos, resulta amenazante y muchas veces excluido. Su propuesta es estudiar los textos chamánicos desde una postura marginal, frente a una cultura central que sólo reconoce ciertos textos como válidos; el etnotexto incomoda, pues amenaza la unidad del grupo de la cultura dominante. El curanderismo se coloca entonces en una posición que cuestiona la colonización

conceptual: “conductas e ideologías que se alimentan de la estrategia totalizadora”. Es una colonización que trasciende el ámbito europeo; se relaciona con el poder y la posición dominante. Así se crea el terreno de la literatura Weisz [2005: 102-103].

El curanderismo representa el lenguaje de la otredad que reacciona contra el discurso raciocentrista, mismo que identifica lo mágico con lo patológico. Pero Weiz no pretende tomar una postura polarizada con una solución fundamentalista Weisz [2005: 104].

Como se explicó anteriormente (capítulo 2), en 1981, Weisz, junto a Núñez y Zorrilla, funda en la Universidad Nacional Autónoma de México un Seminario de Estudios Etnodramáticos. El primer fruto del seminario es un pequeño catálogo llamado *Cerebro Ritual*. Ahí se lanzará la hipótesis de Weisz sobre el origen chamánico del teatro.

El origen del teatro, según Weisz, surgió dentro del cuerpo narcotizado del chamán y su representación mental. Nace cuando una imagen interior se condensa en un texto para ser representado por encima de la piel. El Dios griego, en vez de estar dentro de la mente-cuerpo del chamán, sale a la superficie y viste al actor. La visión chamánica se reconstruye con máscaras, voz y coturnos. Los diálogos de personificaciones somáticas que se producían por enteógenos (sustancia para provocar un raptó divino) cobraron otra vida a través de la voz y el cuerpo del actor. La catarsis era antes una implosión fisiológica producida por la sustancia psicoactiva; en la tragedia se logra una liberación emocional de terror proyectada por un público que se compadece. Estos orígenes del teatro pueden compararse al etnodrama Weisz [1984 :26: 5-6].

## Diagnóstico

Don Marcelino lee las cartas para reconstruir la acción pasada, una representación invisible para el enfermo y ahora visible para él. Él puede verla y reconstruirla verbalmente. A través de las imágenes de las cartas, el curandero reconstruye la acción dramática en su mente para luego compartir la visión con los participantes: enfermo, familiares. Todos logran ver en su mente lo que estaba oculto. Han podido dibujar/escribir en sus mentes una representación de la realidad. Guiado por su intuición, lee los signos que presenta el enfermo. Comienza a idear una posible representación, un texto que reescriba la escena pero ahora a favor del enfermo y a favor de la restauración del equilibrio. *Ra tu'va sanduva'a ra in nà kuvi*: el curandero compone a un enfermo; de modo que el signo sea la reciprocidad y el equilibrio entre la vida y la muerte, entre vivos y muertos, dueños y no dueños, espacios y tiempos.

El *tlacuilo* en náhuatl es “el que escribe pintando”; es el hombre de conocimiento que sabía leer y escribir pintando con tinta negra y roja. Un hombre o mujer que conocía su lengua, su historia sagrada y su cultura. Una habilidad tan peligrosa que los españoles invasores terminaron por extinguirla. Me parece que la tecnología psicocorporal del curandero, la de leer y pintar imágenes en el cerebro del enfermo, se parece a la habilidad del *tlacuilo*, quien pinta sobre la piel de venado.

Creo que la tecnología mitosomática que utiliza Don Marcelino es parecida a la de la escritura ideográfica, como la empleada en los códices mesoamericanos, incluyendo los de Ñuu Saví. Así mismo, las imágenes del código son imágenes subjetivas que conforman un lenguaje telúrico.

Concebimos los lenguajes telúricos como iconos subjetivos que el chamán manipula y posteriormente elabora, aprovechando los estímulos sensibles y una comunicación con su mundo inconsciente. Así es como el chamán adopta la identidad de un lector de signos telúricos y psíquicos, cuyo fin es comprender la naturaleza de la enfermedad. La enfermedad manifiesta una tendencia fractal donde el cuerpo se visualiza como una entidad geométrica con límites bien definidos. Cuando nos referimos a una tendencia fractal, pensamos que la enfermedad puede no sólo romper con los límites ilusorios – en los que encerramos al cuerpo- sino también de crear un desorden, una turbulencia y un rompimiento de la imagen simétrica del cuerpo. Considerando que el chamán debe resolver la coherencia del cuerpo, análogamente ha de leer los signos divinos de un espectáculo fractal. Por esto es que el chamán se caracteriza por su función mediadora, entre lo inesperado y aquella regularidad que quiere devolverle al cuerpo Weisz [1994b: 147].

Según Pérez Jiménez, las imágenes mitológicas eran dibujadas en piel de venado cubierto de una capa de estuco blanco y se llamaban *ñii ñù'u*, “piel sagrada”. Su escritura era iconográfica.

Creo que los mixtecos mejor que nosotros podrán desentrañar su historia sagrada escrita-dibujada en sus códices por sus antepasados aún en contacto con ellos; muchos de ellos aún poseen la tecnología corporal.

Cuando los propios *Na Savi* tengan acceso a su escritura iconográfica y la ligen a esa tecnología del curandero de leer y escribir imágenes en la naturaleza y los cuerpos de los miembros de la comunidad, se comprenderá mejor el funcionamiento de este lenguaje corporal, del que tanto habló Artaud. Hasta ahora la explicación de los códices ha sido monopolizada por un método racionalista. Nos limitamos a construir una exégesis que intenta descifrar sus significados basándose en la tradición oral, los testimonios escritos y los hallazgos arqueológicos. Quizá la teoría de la representación etnodramática tenga mucho que aportar a su interpretación. En una investigación posterior, será interesante leer estas imágenes del código y compararlas con las imágenes mentales de los hombres de conocimiento a través de dibujos; iniciar exploraciones corporales con miembros

de la cultura mixteca y, posteriormente, identificar procesos cognitivos, para, por último, compararlos con la elucidación ya realizada.

La crítica poscolonial a menudo emplea una técnica disipativa de análisis contrapuesta a la tradición racionalista sumida en una estrategia totalizadora. La modalidad poscolonial denuncia los esquemas culturales de conducta impuestos por los grandes imperios. Un precursor de estos discursos fue Franz Fanon, quien representó el sujeto colonial en un permanente anhelo hacia la alteridad e imposibilitado de asumir su propio espacio de sujeto (Hart & Goldie). La estrategia totalizadora emprende un proceso aglutinante para imponer una ideología sobre el texto de otra cultura Weisz [2005: 102-103].

Las creencias se van acumulando como capas de piel en torno al cuerpo y se heredan de generación en generación hasta conformar un sistema. Este sistema de creencias quizá ha creado ya surcos o trayectorias neuronales particulares en los cerebros del curandero y de los miembros de la comunidad, que configuran la conducta, los sistemas de sueño, la emoción y la memoria de una forma particular. Las personificaciones somáticas albergan una acumulación de emociones (positivas o negativas), capaces de tener un impacto directo sobre el marco psicofísico del cuerpo.

La personificación somática o entidad invisible pinta imágenes textuales en el cuerpo del enfermo, que son proyectadas en la mente de los miembros de la comunidad. A esto se le llama visión holonómica, es decir, hologramas en movimiento; algo parecido quizá a una película proyectada en la pantalla mental de los miembros de la comunidad. Así se consolida una escritura corporal, producto de una relación ritual con el cuerpo.

Hay un texto que se representa en el cuerpo del enfermo y sólo el curandero puede interpretarlo cuando el enfermo va a ser leído. Una representación interna se construirá a partir de los signos de los síntomas, de las palabras del enfermo. El enfermo no sabe quién lo “está comiendo” y recurre al curandero para saber quién es, en dónde y cuándo se imprimió en su cuerpo.



Geometría del etnodrama de la enfermedad (Dibujo de un niño de El Jicaral)

El curandero, entonces, lee el discurso de la enfermedad. Como si pudiera ver una luz fractal que traspasa las fronteras del cuerpo y es proyectada al exterior. Tira las cartas sobre un petate. Comienza a relacionar las imágenes del cuerpo, la mitología Ñuu Saví y las de la baraja española, método adivinatorio heredado, quizá, del contacto intercultural con gitanos e incorporado al complejo sistema curativo Na Savi. Indaga junto al enfermo el origen de la enfermedad. Utiliza símbolos matemáticos para asociar imágenes con el pasado del enfermo hasta lograr reconstruir la escena oculta y su dramaturgo. Lee dos veces para confirmar al posible sospechoso. Una vez descubierto al autor de textos disonantes cita al enfermo en un tiempo y espacio determinados para reescribir el texto. Ambos, espacio y tiempo, están ligados a la identidad de la enfermedad.

Así pues, la enfermedad escribe textos en los cuerpos de la comunidad. El curandero, entonces, se encargará de leer los textos y negociar con la enfermedad para reescribir otros textos.

**LUIS:**

Hay espíritus y salen en la noche. Si por ejemplo mataron a alguien el espíritu de un difunto está ahí. Cuando yo era niño una vez iba por el monte y escuché a alguien gritar. A esa hora no hay nadie en el monte (Comunicación personal).

Aquí se presenta la enfermedad como una especie de dramaturgo que escribe textos en los cuerpos humanos.

La enfermedad, como un sistema de significación de mensajes corporales, toma un lugar especial dentro de una textualización. Señalamos la enfermedad porque tiene la facultad de subvertir y descomponer el texto de la corporalidad (...) El texto artaudiano cuenta una historia del cuerpo que tiene más poder que los poderosos porque la enfermedad escribe su propio texto sobre todos, y a pesar de todos, los sistemas humanos. En este contexto reina la soberanía corporal y el estado de terror que nos producen las enfermedades graves. La enfermedad escribe su historia sobre el cuerpo saludable y lo convierte a su propia lógica. La enfermedad impone sus propios códigos para conformar un sistema particular de significación Weisz [1998a: 15].

Estos orígenes del teatro pueden compararse al etnodrama mixteco de curación en donde pintan-escriben, ven-leen corporal y mentalmente todos: el curandero, el enfermo, los vivos y los muertos de la comunidad, y los seres de la naturaleza como la lluvia, el viento, el sol, la montaña, el río, el espíritu del monte, el demonio que enferma el estómago, el mal aire, la mala noche, etc. Los seres naturales, los difuntos pintan y escriben en el cuerpo de un individuo una imagen, un texto y este cae enfermo. El chamán tendrá que mirar en lo *oculto a la conciencia* para descubrir al “dramaturgo” que lee en el cuerpo del enfermo y descubre las *personificaciones somáticas* como son la avispa, la serpiente, la brujería, el conflicto, el enojo, el demonio...

#### IGNACIO:

La gente que está enferma pudo haber tenido enfermedad porque recibió un mal aire, o porque ahí en ese lugar se murió alguien. O porque el muerto quiere comer. Así el curandero va al lugar y reza y se quita la enfermedad (Comunicación personal).

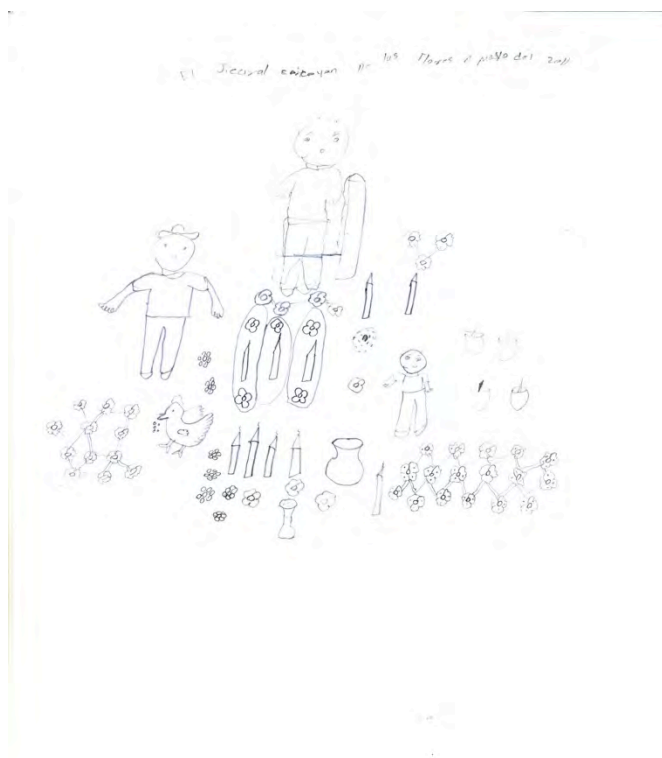
El curandero es una especie de detective que busca al autor de ese desenfoque, disonancia, distorsión, desaboración o desodoración corporal. Es un exégeta, psicoanalista, brujo, médico, meteorólogo, mago, sacerdote.

Las enfermedades, en *Nuun Tiaxin* y en otros lugares de la cultura mesoamericana, se parecen a un *tlacuilo*, aquel que escribía-pintaba con ideogramas sobre el papel, el cuerpo del árbol o la piel de un venado la mitología o historias sagradas del pueblo de la Lluvia.

La enfermedad es una especie de *tlacuilo*, que escribe-pinta sobre el cuerpo del enfermo su palabra. El enfermo es una especie de código en donde se pintan escriben palabras-imágenes que solo un especialista es capaz de leer. Don Marcelino es una especie de detective lector de textos y espectador de imágenes mitológicas. Descubre el rostro oculto del autor. Gracias a la interpretación de don Marcelino, el enfermo comparte la representación mental. Ambos comparten el espectáculo

interno, la visión holonómica. Es a través de la palabra o lenguaje de bienestar que logra trasladar los textos a un huevo, a una vela, un animal.

La hipótesis que lanzó el seminario etnodramático es la siguiente: el teatro intenta reconstruir el mundo visionario del chamán con técnicas dramáticas desde la edad de bronce. Un grupo de helenos se reunieron para representar los diálogos con Dionisio, Deméter y Perséfone. El personaje trágico formal (siglo V a. C. Grecia) entra en contacto con la muerte, sufre un trauma y es purificado con la *catarsis*; término que significa a la vez alivio espiritual y expulsión provocada por sustancias nocivas. La droga en el chamán funciona como curación e implosión fisiológica. Posteriormente, la *catarsis* en el teatro se convirtió en una *droga intelectual* que produce compasión, terror y una liberación emocional.



**Podemos ver a alguien de pie o sentado encima de las piedras de la Lluvia. ¿Es la Lluvia o la Enfermedad?**

Don Marcelino cita al enfermo en un espacio específico, justo donde la personificación somática le agarró<sup>43</sup>. En el caso de doña Teresa, es en la cocina, junto al fuego, pues ahí murió la antigua dueña de la casa. Ignacio, en cambio, se asustó y ha sido atrapado por el dueño del monte. Ambas

<sup>43</sup> *Kì'in kue'e ndi'i nduxí sana nde, ta ndixi'i uvi che'le sana nde.* La enfermedad agarró a todos nuestros pollos, y se nos murieron dos gallos John Martin. .



entidades invisibles tienen hambre y se están comiendo el cuerpo del enfermo. Ambos enfermos se asustaron.

**LUIS:**

Una vez me enfermé porque me enojé y entró la Enfermedad. Mi tío me quería pegar y yo me enojé. ¿Por qué me quería pegar si era mi tío? (Comunicación personal).

El marco teórico del comportamiento ritual, según Weisz, se define de la siguiente forma: compartimos una *inteligencia biológica* con otros seres vivos; la cual consiste en un proceso que organiza la información cognitiva y orgánicamente. Esta inteligencia se dividió en dos: monológica y analógica. La primera es producto del desarrollo cultural de Occidente: una actitud lineal y fragmentaria, parecida a las ciudades y a nuestra relación con la naturaleza. “[N]os referimos a un mundo cognoscitivo que hemos clarificado para poder recabar fenómenos inteligentes parcializados”. La analógica concibe al entorno de forma holística y dentro de un sistema mítico-ritual. El medio ambiente juega un papel importante en el hacer humano y sobrenatural. La cultura analógica se subdivide en las actitudes del cazador y la del recolector, ligadas entre sí. El cazador explora un hábitat de imágenes y colores, lo enfrenta, lo explica y se compromete con él y los peligros de acechar a la presa. El recolector en cambio, es sedentario, busca un equilibrio entre su persona y la naturaleza por medio de la contemplación.

**LUIS:**

Es como si tú vienes de visita y si yo soy cocinero pues te preparo de comer para complacerte y acompaño la comida con frijol, arroz, huevo... para que te sepa mejor. Así es lo mismo con la Enfermedad. Hay que estar ahí una hora y media hablando con la Enfermedad para que ella lo deje (Comunicación personal).

La aparición de la escritura organiza el entorno de manera muy distinta a como aún hoy lo hacen las culturas orales.

El método del cerebro ritual puede resumirse en seis puntos. 1) El contenido del pensamiento ritual parte de un concepto biológico. 2) La neurofisiología puede estudiar este contenido orgánico. 3) Las técnicas psicocorporales constituyen la estructura del pensamiento tribal inscrito en el evento ritual. 4) Algunos eventos y figuras teomórficas están relacionados a fenómenos perceptuales y corporales sobre todo en su etapa de comunicación oral; durante esa fase aparecen elementos prototeatrales en la actividad ritual con códigos de representación. 5) Con la aparición de la escritura estos códigos afloran en estructuras más racionales como el teatro. Se toma el ejemplo de una conducta ritual contemporánea rica en elementos prototeatrales y técnicas corporales. 6) Se cierra la hipótesis al afirmar que los modelos pensantes son producto de mecanismos biológicos que articulan una

constelación de actividades. En otras palabras, parece estar diciendo que la estructura de los pensamientos y acciones rituales tienen su raíz en la biología.

Después de haber visto lo que sucedió, don Marcelino invoca la presencia del autor del atentado para negociar con él. Así creará con artefactos mágicos objetos invisibles que le ayudarán a establecer un diálogo con la entidad invitada.

Escoge el lugar del difunto que está enfermando, el lugar donde sucedió un accidente y se espantó el enfermo. A las ocho de la noche, a las doce de la noche. Es ahí y en esa hora donde el curandero pone sillas, petates, vasos, platos y flores para los invitados. El enfermo deposita dinero para el curandero sobre las sillas como símbolo de reciprocidad.

Don Marcelino coloca media hoja de platanar justo sobre el lugar donde el enfermo tuvo un conflicto, corta varias hojas de platanar de acuerdo con la trama de la hoja. Corta las tiras todas iguales aproximadamente de 15 centímetros. Deben ser 156 tiritas para poder armar 10 manojos con los siguientes números: 30, 25, 20, 16, 15, 13, 12, 10, 9 y 6 tiritas.<sup>44</sup> En El Jicaral, se utiliza el verbo “leer o contar las sillas”, *kavi tiayu*. Se hacen manojos de números particulares. Estas tiritas de hoja de plátano se convierten en sillas, en platos, en jícaras y en vasos para los invitados invisibles. Una vez colocadas las sillas, se coloca un grano de copal: resina para ser quemada como el incienso. Esta es la invitación a la entidad; es signo de que las sillas ya están puestas. Inicia el discurso ceremonial; pide humildad al dueño del lugar.

### Silla 30

**DON MARCELINO:**

|       |  |                                   |
|-------|--|-----------------------------------|
| 00:06 | <i>Vityin ndá'vi ixto'o</i>            | Ahora el humilde dueño            |
|       | <i>Vityin ndá'vi to'o yuvi xà'á un</i> | Ahora humildemente y con respeto, |
|       | <i>yuvi xà'á un</i>                    | el petate por ti                  |

Lucas [2011c]

Comienza a leer las sillas desde la más alta a la más baja. Invoca a los invitados, los invita a comer y beber y les ofrece petate y silla como a los principales.

**DON MARCELINO:**

|       |                      |                 |
|-------|----------------------|-----------------|
| 00:12 | <i>Òkò ùxì yuví</i>  | Treinta petates |
|       | <i>Òkò ùxì tiàyù</i> | Treinta sillas  |

<sup>44</sup> En otra ocasión me dio otros números 30, 25, 18, 13, 11, 9, 7,6, y 4 o 3 manojos de 4 tiritas. Dos de la tiras se colocan a ambos lados.

|       |                            |                           |
|-------|----------------------------|---------------------------|
|       | <i>Òkò ùxì kò'ó</i>        | Treinta platos            |
|       | <i>Òkò ùxì yaxín ndo</i>   | Treinta jícara de ustedes |
| 00:18 | <i>Vityin kakin i yuvi</i> | Ahora pongo los petates   |
|       | <i>xi'in kakin i tiàyù</i> | Ahora pongo las sillas    |
| 00:23 | <i>Xà'á sè'e i</i>         | Por mi hijo               |
|       | <i>Xà'á sàrà i</i>         | Por mis animales          |

Lucas [2011c]

Ha encendido velas, y colocado flores para las enfermedades. Ofelia dice que algunas velas lloran como agua. También ha puesto un grano de copal sobre cada amarre de tiritas de plátano.

Solicita la ayuda, el poder de sus maestros, los *ra tu'va* que han estado causando bienestar a la comunidad y comienza a pronunciar la palabra de bienestar, *tu'un va'a*. La enfermedad está unida al espacio y Don Marcelino verifica si este es el lugar correcto. Recorre los lugares posibles.

#### DON MARCELINO:

|       |   |  |
|-------|---|--|
| 00:25 | <i>Ndáa ni yu'u nda'á na</i>                | ¿Dónde se espantaron sus manos y brazos?                       |
|       | <i>Ndáa ni yu'u xa'á na nu</i>              | ¿Dónde se espantaron sus pies?                                 |
| 00:30 | <i>Á ma'ñú ta ityí x(a) yu'u na'a na</i>    | ¿Fue a la mitad del camino que les asustó el malo?             |
|       | <i>Á ma'ñú sava ñuu xikuu xiyu'u na</i>     | ¿Ocurrió en mitad de un pueblo que se asustaron?               |
|       | <i>yu'u</i>                                 |  |
|       | <i>Á ma'ñú sava vè'è xi'in ta'a yu'u na</i> | ¿Fue en medio de alguna casa con un temblor que se espantaron? |
|       | <i>Á ve'e namí</i>                          | ¿En la casa de la cascada?                                     |
|       | <i>A ve'e ndò'yo ni yu'u na</i>             | ¿En la casa del manantial se asustaron?                        |
| 00:41 | <i>To'o xto'o yù'ù kakin i yuvi</i>         | Ahora presento los petates                                     |
|       | <i>Yu'u kaki i tiàyù nu ndiaa</i>           | Ahora presento las sillas                                      |
|       | <i>Òkò ùxì yuvi</i>                         | Treinta petates  |
|       | <i>Òkò ùxì tiàyù ndo</i>                    | Treinta sillas para ustedes                                    |
|       | <i>Òkò ùxì kò'ó ndo</i>                     | Treinta platos para ustedes                                    |
| 00:46 | <i>Yù'ù ní'i i yuvi</i>                     | Yo traigo los petates  |
|       | <i>Yù'ù ní'i i tiàyù</i>                    | Yo traigo las sillas   |
|       | <i>Yù'ù ní'i i kò'ó ndo</i>                 | Yo traigo los platos   |
|       | <i>Yù'ù ní'i i yaxín ndo</i>                | Yo traigo las jícara   |

Lucas [2011c]

#### HÉCTOR:

Van y hacen las sillas. La gente hace brujería por venganza o por envidia. Los curanderos grandes que no saben brujería están vivos porque no la practican (Comunicación personal).

#### JOSÉ:

Hay algunas veces que te puedes asustar cuando pasas por un lugar. Esto quiere decir si vas caminando por el camino y te imaginas a una camioneta teniendo un accidente. Al parecer cuando tienes un pensamiento negativo es porque te asustaste. Hay algunos espíritus que se quedan ahí, ya no se mueven y pertenecen a un lugar (Comunicación personal).

Algunas veces, alguien con envidia o rencor le pide a un curandero que haga brujería, que pronuncie palabras de malestar para causar daño a la otra persona.

**EMILIANO:**

Antes la gente no mataba con rifles sino con palabras. Antes las palabras eran milagrosas. Tal vez han desarmado las palabras, o no lo aprendió bien o se han perdido las palabras fuertes (Comunicación personal).

Don Marcelino investiga si alguien ha sido embrujado por las palabras de malestar, lo que se mal traduce como brujería. El concepto ha sido asimilado al propio sistema de creencias.

**DON MARCELINO:**

|       |  |  |
|-------|--|--|
| 00:52 | <i>A kòó nda xikanu nda xikanu</i>         | ¿No andará por ahí ...                                 |
|       | <i>iin tià yaa (?)</i>                     | el malo?   |
|       | <i>iin tià tási</i>                        | ¿algún brujo?  |
|       | <i>A nda nikanduu nika'an ndo xi'in na</i> | ¿Han estado frecuentemente hablando ustedes con ellos? |
| 00:59 | <i>Xà'á sè'e</i>                           | Por los pies de mis hijos                              |
|       | <i>sàná i</i>                              | Y mis animales   |

Lucas [2011c]

**HÉCTOR:**

Es bueno hacer eso para hacer el bien, para curar, no para hacer daño a la gente (Comunicación personal).

Don Marcelino ha fijado un tiempo y un lugar determinados y es ahí donde y cuando inicia el ritual, justo donde habita el espíritu hambriento. El sanador se presenta en primera persona como el que soba y el que compone.

**DON MARCELINO:**

|       |                          |                         |
|-------|--------------------------|-------------------------|
| 01:07 | <i>Yù'ù djanda'a</i>     | Yo compongo             |
|       | <i>Yù'ù djanda'a i</i>   | Yo compongo             |
|       | <i>ndakuun i</i>         | Yo sobo                 |
|       | <i>ndakatia i nu</i>     | Lavo dónde...           |
|       | <i>Ndakuun ndu kuè'è</i> | Sobo toda la enfermedad |

Lucas [2011c]

Invoca a las enfermedades una por una, las invita a todas a sentarse y a poner sus pies sobre petates como gente importante, y les da un vaso y un plato a los comensales. Embriaga sus ojos de colores florales. Pinta en el aire un aroma a copal. Apaga con aguardiente su sed. Él sabe quién es el autor.

**DON MARCELINO:**

|       |                                      |  |
|-------|--------------------------------------|--|
| 01:11 | <i>Káá ùnà nì xī'i i</i>             | A las ocho del día de hoy (me morí)                  |
|       | <i>Káá ùxì uvi xī'in i</i>           | A las doce del día de hoy (estoy enfermo)            |
|       | <i>Káá ùnì</i>                       | A las tres   |
|       | <i>Kakin yuví</i>                    | Pongo el petate                                      |
|       | <i>Kakin i tiàyù</i>                 | Yo pongo la silla                                    |
| 01:15 | <i>Ma'ñú sava ve'e nimà tonto</i>    | En medio de la casa del espíritu tonto               |
|       | <i>Ma'ñú sava ve'e nimà ndivà'a</i>  | En medio de la casa se encuentra el espíritu grosero |
|       | <i>Ma'ñú sava ini yu'u kuxi</i>      | En medio de alguna boca caliente que come            |
|       | <i>Yó'o nī'i i yuví</i>              | Aquí traigo el petate                                |
|       | <i>Yó'o nī'i i kò'ó ndo</i>          | Aquí traigo sus platos                               |
|       | <i>Ta yu'u ndakuun yu ndakatia i</i> | Yo sobo y lavo                                       |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>                  | Yo sobo  |
|       | <i>Yù'ù ndakun i</i>                 | Yo sobo...   |
|       | ...                                  |  |
|       | <i>Xà'á sè'e</i>                     | Por el hijo  |
|       | <i>Xà'á sà'nà un</i>                 | Por tu rebaño  |
|       | <i>Ora káá ùnà ñùú</i>               | A las ocho de la noche                               |
|       | <i>Ora káá ùxì ñùu</i>               | A las diez de la noche                               |

Lucas [2011c]

La canción de la tiricia, obra de la banda Pasatono, habla sobre la tristeza, la enfermedad del alma. En ella se narra que la enfermedad “agarra”, se “carga”; describe la conceptualización de una enfermedad ligada a los ancestros y a la emoción de la tristeza y el miedo. Además, se relata cómo mediante un ritual lleno de objetos y acciones metafóricas, el paciente sana.

Don Marcelino se presenta ante la enfermedad como anfitrión y proyecta en la mente del enfermo una realidad deseada.

**DON MARCELINO:**

|       |                              |  |
|-------|------------------------------|--|
| 01:32 | <i>Ndikò và'a nda'á na</i>   | Se les va a quitar la fiebre de las manos          |
|       | <i>Ndikò va xà'á na</i>      | Se enfriarán solo sus pies                         |
|       | <i>Ndikò yu'ú na</i>         | Se enfriarán su bocas                              |
| 01:36 | <i>Námá koo ndaa</i>         | Que estén (ellos) sanos y fuertes                  |
|       | <i>Námá koo xà'á</i>         | Que crezcan sanos y fuertes                        |
|       | <i>Námá ko'o ra</i>          | Que estén sanos y fuertes                          |
|       | <i>Námá koo ndiku ri</i>     | Que crezcan sanos y fuertes                        |
| 01:40 | <i>Yù'ù xíkan i kīf na</i>   | Yo pido para que tenga más días                    |
|       | <i>Yù'ù xíkan i kuiya na</i> | Yo pido para que tenga más años                    |
|       | <i>Ve'e iin tiàa sí'i</i>    | Casa de un hombre y/o mujer (o del hombre enfermo) |

Lucas [2011c]

De vez en cuando derrama sobre las sillas aguardiente, dando así de beber a los invitados invisibles. El curandero intenta alargarle la vida al enfermo mirando hacia el futuro, como cuando lo hace con el etnodrama del cambio de año.

**DON MARCELINO:**

- 01:44      *Ikán númi nda'á i*      Allá estoy con los brazos cruzados  
               *Ikán númi xà'á i*      Allá estoy con los pies<sup>45</sup> cruzados  
               *Xà'á sè'e i*      Por mis hijos  
               *Xà'á sà'nà i*      Por mis animales  
               *Nuu kanu kua'nu na*      ¿Qué tan grandes crecerán?  
 01:48      *Ndakava na xí'in kití*      Que no caigan con sus animales  
               *Ndakava na xí'in kuè'è*      Ellos se enfermaron  
               *Sava ñũu*      A media noche  
               *Saa ndi'i kii*      Hasta terminar el día

Lucas [2011c]

El mago identifica las Enfermedades, una por una, y describe cómo fueron agarrando el cuerpo del enfermo. Describe rítmicamente los síntomas de estas enfermedades. Crea con sus palabras una imagen mental sensible de la enfermedad. También hay lugar para ellas. Quizá don Marcelino divide el cuerpo en un plano cartesiano. Don Marcelino está iniciando el diálogo.

**DON MARCELINO:**

- 01:52      *Ni kaku tanikoo yaxi yu'u*      Donde surge la llaga que la boca come  
               *Ni kaku tanikoo tavi*      Nació la llaga que duele  
               *Ni kaku tandiko ká'ùn*      Nació una llaga que arde  
 01:57      *Xikòo ña kòmí tútún nda'á na*      Llegó a las cuatro esquinas de sus brazos  
               *Kòmí tútún xà'á na*      A las cuatro esquinas de sus pies  
 02:00      *Ta yù'ù kúú ra ní'i i yuví*      Yo soy el que está trayendo el petate  
               *Ta yù'ù kúú ra ní'i i tiàyù*      Yo soy el que trajo la silla

Lucas [2011c]

**JOSÉ:**

Dicen que cuando hay un remolino hay una persona delante de él. Y el remolino la persigue. Este es un aire malo, *Tàtyí na*. No tiene por dónde pasar y se lleva todo lo que encuentra. Ello son más canijos, si nosotros vamos, y nos gusta una chava, teniendo esposa aquí, te pueden embrujar. A tu regreso el viento nos puede pegar y podemos estar sintiendo escalofríos. “Nos vamos a voltear” Ya no tendremos pene y vamos a tener vagina. Ellos pueden hacer caer rayos, lluvias y vientos. Ellos se pueden convertir en muchas cosas. Son más fregones. Ellos son los de Tikuati.

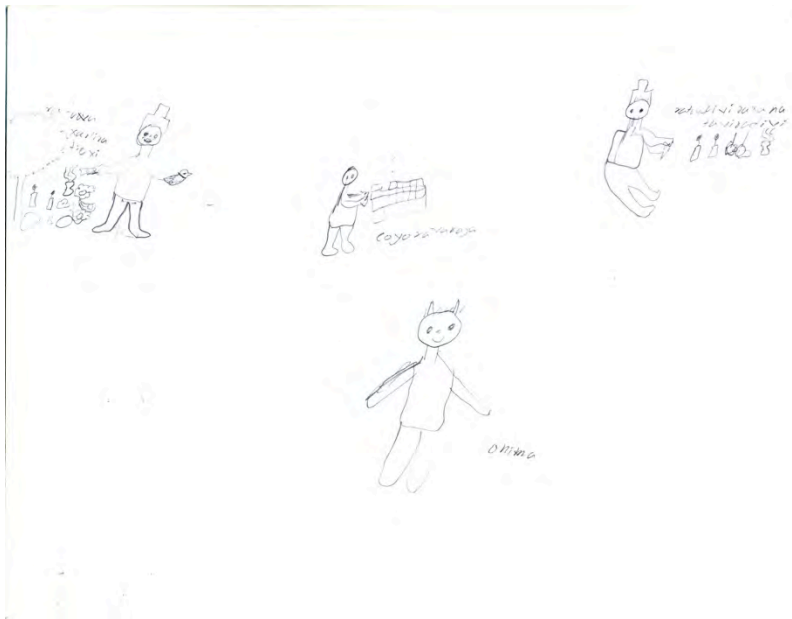
**DON MARCELINO:**

- Ká'àn i xi'ì tàtyí sana*      Hablo con el viento perdido  
*Ká'àn i xi'ì tàtyí tonto*      Hablo con el viento tonto  
*Ká'àn xi'ì tàtyí ndivà'a*      Dile a aquel aire destructor  
*Ká'àn xi'ì nima nduu*      ¿Dile a su espíritu grueso?

<sup>45</sup> El difrasismo *in maitl in icxìtl* [Mano y pie] se refiere metonímicamente al cuerpo humano Katarzyna Mikulska Dąbrowska. *El lenguaje enmascarado*. México: UNAM, PTSL, UW, 2008. Print. : 290-291. Tal vez tenga el mismo sentido cuando se refiera a sus pies y a sus manos.

*Ká'àn xí'in nima ndivà'a* ¿Dile a su espíritu destructor?

Lucas [2011c]



Quizá la palabra *anima* ha sido incrustada en el etnodrama de la enfermedad a quien se le ha colocado un par de cuernos como a un demonio (Dibujo de niño de El Jicaral).

Si la vela se ha apagado, don Marcelino la enciende de nuevo. Sahuma con copal las sillas y con su aroma atrae su presencia. Tal vez haga referencia a la casa del enfermo. Don Marcelino intenta calmar la Enfermedad, que ve como un animal enojado.

#### DON MARCELINO:

|       |                                  |  |
|-------|----------------------------------|--|
| 02:11 | <i>Nùú ndikò kití</i>            | Donde se va a enfriar el animal          |
|       | <i>Nùú ndikò kuè'è</i>           | Donde se va a enfriar la enfermedad      |
| 02:13 | <i>Káá ùnà ññu ra</i>            | Ocho de la noche                         |
|       | <i>Káá ùxì ññu ra</i>            | Diez de la noche                         |
|       | <i>Kù'ùn i kakin yuví</i>        | Voy a poner los petates                  |
|       | <i>Kù'ùn i kakin tiàyù</i>       | Voy a poner las sillas                   |
| 02:17 | <i>Ma'ñú sava ve'e xí'i tiaa</i> | En el centro de alguna casa y un enfermo |
|       | <i>Ma'ñú sava xí'i tiaa itia</i> | En el centro de un joven (enfermo)       |
|       | <i>Ikán ko'o yuví</i>            | Allá se van a poner los petates          |
|       | <i>Ikán koo tiàyù</i>            | Allá es donde va a estar la silla        |
|       | <i>Ikán ndíkò kití</i>           | Allá se van a calmar los animalitos      |
|       | <i>Ikán ndíkò kuè'è</i>          | Allá donde se enfriará la enfermedad     |

Lucas [2011c]

Invita a más Enfermedades de casa en casa; las nombra, una por una para ver si alguna estaba escondida y no la había reconocido. Advierte el peligro de no atender las llagas.

#### DON MARCELINO:

- 02:25 *Ve'e namí ndító* La casa de la cascada despierta  
*Ve'e namí tiákú* La casa de la cascada viva  
*Ve'e ñuu yukú* Casa de los seres del monte  
*Ve'e ñu'u ndutiá* Casa de la tierra arada  
02:28 *Ñàá nùù ii yuví* Ahí donde está el petate  
*Ñàá nùù ii tiàyù* Ahí donde la silla  
02:32 *Kotoni lo'o tanikoo yáxĩ* Cuidadito con la llaga que muerde  
*Koondiaa tanikó tavi* Vigila la llaga que duele  
*Koondiaa tanikó ka'un* Vigila la llaga que arde

Lucas [2011c]

- 02:38 *Yó'o kúú nu ndakun i* Aquí es donde sobo  
*Yó'o kúú nu ndakatia i* Aquí es donde lavo  
*Xà'á sè'e* Por mis hijos  
*sáná i* Por mis animales  
*Káá*  
02:41 *Káá ùnà nì xi'i i* A las ocho morí  
*Káá ùxì uvi xi'in i* A las doce sentí  
*Káá ùnì xi'in i* A las tres sentí  
02:44 *Ndíkò và'a nda'á na* Se enfriarán bien sus brazos  
*Ndíkò xà'á na* Calmarán sus pies  
*Ndíkò yu'ú na* Calmarán sus bocas  
*Ndíkò* Se enfriarán  
02:46 *Námá koo na* Que estén sanos y fuertes  
*Námá kuxi ndu* Que comamos para estar sanos  
02:48 *Koto ndu ña tanikó ku'u ra* Cuidemos que no se vuelva llaga  
*Kôto nyee tanikó nduxan* Fíjate en la llaga con pus  
*Kôto nduu e kuiñu túmí* Que no se convierta en hinchazón de aguates  
*Kuiñu kata* Que dé comezón  
*Kôto nduu e kuiñu túmí* Que no sea hinchazón que da comezón  
*Kuiñu ka'un xi'in* Hinchazón que arde

Lucas [2011c]

**JOSÉ:**

*Kue'e* es enfermedad y esa misma palabra se utiliza para llamar a alguien que está enojado o es muy regañón (Comunicación personal).

Él es el hombre vivo<sup>46</sup> que trae los petates. Tal vez se distinga de los curanderos muertos que hablaban con la Enfermedad. Nombra sus habilidades.

**DON MARCELINO:**

- 02:57 *Yù'ù kúú ra tiáyú ve* Yo soy el hombre que trae el petate  
*Yù'ù kúú ra tiàa xi'in* Yo soy el hombre que siente

<sup>46</sup> Martínez interpreta la palabra *xi'in* como sentir, estar vivo Joaquín José Martínez Sánchez. "La lengua mixteca. 4 Diccionario." 2011 (c)Web.emparentada con enfermar (*xí'in*) y morir (*xì'in*).



|       |                                      |   |
|-------|--------------------------------------|---|
|       | <i>tiàa ní'i yuví</i>                | el hombre que trae el petate                  |
|       | <i>Yù'ù kúú tiàa ní'i tiàyù</i>      | Yo soy el hombre que trae la silla            |
|       | <i>Tiàa kà'àn a kití</i>             | El que invocó al animal                       |
|       | <i>Tiàa kà'àn a kuè'è</i>            | El que invocó al animal                       |
|       | <i>Tiàa ndakun ndakatia kúú yù'ù</i> | Yo soy el que soba y lava                     |
|       | <i>xa'a se'e</i>                     | por mis hijos                                 |
|       | <i>xa'a sana i</i>                   | por mis animales                              |
|       | <i>ka uxi uvi</i>                    | A las diez                                    |
|       | <i>ka uvi ñuu</i>                    | A las dos de la noche                         |
| 03:05 | <i>Ndatyina i tù'un Sàví</i>         | Guardo la palabra de la Lluvia                |
|       | <i>Ndatyina i itun yòkò</i>          | Siembro la planta del vapor divino            |
|       | <i>Ndatyina (yu) yùkù ndító</i>      | Siembro la hierba despierta/Siembro despierto |
|       | <i>Ndatyina (yu) yùkù tiákú</i>      | Siembro la hierba viva/ Siembro vivo          |
| 03:12 | <i>Ndaka un'u ndósó na</i>           | Permanece donde están ellos                   |
|       | <i>Na i sa yu'u yukú xi'in</i>       | Los que el monte espantó                      |
| 03:15 | <i>Kôto ndo tanilkoó kuun</i>        | Mira que no se vuelva herida                  |
|       | <i>Tanikoó nduxan</i>                | La enfermedad del vómito                      |
|       | <i>Tanikoó yáxí</i>                  | La enfermedad que muerde                      |
|       | <i>Tanikoó taví</i>                  | La enfermedad que duele                       |
|       | <i>Kôto nduu e kuiñu tímí</i>        | Que no sea hinchazón de aguates               |
|       | <i>kuiñu kata</i>                    | que dé comezón                                |
|       | <i>Koto nduu e kuiñu tímí</i>        | Que no se vuelva hinchazón que da comezón     |
|       | <i>Kuiñu ka'un</i>                   | Que duela                                     |
| 03:24 | <i>Yo'o ní'i i yuví</i>              | Yo traigo el petate                           |
|       | <i>Yo'o ní'i i tiàyù</i>             | Yo traigo la silla                            |
|       | <i>Yo'o ní'i i kò'ó ndo</i>          | Yo traigo el plato                            |
|       | <i>Yo'o ní'i i yaxín ndo</i>         | Yo traigo sus júcaras                         |

Lucas [2011c]

Su voz viaja a las casas de las diferentes Enfermedades. Las invita a sentarse junto con el dueño de el lugar, quien a agarrado el cuerpo del enfermo. Habla con cariño para calmar la ira de la Enfermedad. Hay muchos seres como animas, espíritus, santos...

**JOSÉ:**

Los dioses te protegen no te hacen daño. Te avisan en los sueños o cuando estás despierto si algo malo te va a suceder (Comunicación personal).

**DON MARCELINO:**

|       |  |  |
|-------|--|--|
| 03:28 | <i>Kíí ndikò kití</i>                    | El día que va a calmar al animal                   |
|       | <i>Kíí ndikò kuè'è</i>                   | El día que va a calmar la enfermedad               |
| 03:31 | <i>Nikaku Tindakú</i>                    | Nació la lombriz                                   |
|       | <i>Nikaku e ve'e yukú</i>                | Nació en la casa de la montaña                     |
|       | <i>Tindakú nikaku e ve'e ánimà tonto</i> | La lombriz que nació en la casa del espíritu tonto |
|       | <i>Tindakú nikaku e ve'e ánimà nya'a</i> | La lombriz nació en la casa del espíritu oscuro    |
| 03:39 | <i>Tyáan nduu kití</i>                   | Por allí está el animal                            |
|       | <i>Tyáan nduu kue'e xi'in kòó</i>        | Por allí está la enfermedad con la culebra         |

- 03:42      *ni xikòò rí kòmí tutun*      Ahí se asentó el animal en las cuatro esquinas  
              *komí komí tútún ini na*      Va a tener cuatro esquinas dentro de ellos  
              *komí tutun na*      En sus cuatro esquinas  
              *komí tutun nda'a na*      En las cuatro esquinas de las manos de ellos  
              *¿ na*  
              *(No se entiende)*  
              *komí tutun xà'á na*      Ahí están las cuatro esquina de sus pies
- 03:49      *Ta vityin yu kakin i yuví*      Ahora extendiendo el petate  
              *yù'ù kakin i tiàyù*      Ahora pongo la silla
- 03:52      *Uun ma'ñú sava rí<sup>47</sup>*      Sí, en medio a la mitad del animal,  
              *ini ve'e yuku*      dentro de la casa de la montaña,  
              *xi'in yuvi yu ku'un xi'in i*      con el petate que yo llevo
- Yó'o ndìxàà yuví*      Aquí regresaron los petates  
              *Yó'o ndìxàà tiàyù*      Aquí han regresado las sillas  
              *Yó'o kúú nùú ndìko kití*      Aquí es donde se van a calmar los animales  
              *Ndìkò kuè'è*      Se va a calmar la enfermedad
- 04:02      *Ndatyimiyo tindaku*      Se secará la lombriz,  
              *ndatù'un i tù'un savi ra*      Hablaré la palabra de la lluvia,  
              *tu itu yoko*      y también la planta del vapor divino
- 04:07      *Koto ndu taniko kuun*      Tengamos cuidado que no se vuelva enfermedad  
              *Tanikoó nduxan*      Enfermedad que vomita  
              *Koto nduu kití*      Tengamos cuidado con los animales  
              *Kôto nduu kuè'è un*      Que no se enojen
- 04:13      *Yù'ù ra ní'i yuví*      Yo soy el que trae los petates  
              *Yù'ù ra ní'i tiàyù*      Yo soy el que trae las sillas  
              *Yù'ù ra ní'i kò'ó*      Yo soy el que trae los platos  
              *Yù'ù ra ní'i yaxín ndo*      Yo soy el que trae sus jícara  
              *Yù'ù ndakoun*      Yo sobo  
              *Yù'ù ndakatia i*      Yo lavo  
              *Yù'ù ndakuun*      Yo sobo  
              *Sava ora káá ùnà ññu*      A la mitad de la hora a las ocho de la noche...  
              *káá...*

Lucas [2011c]

Don Marcelino le propone ciertas ideas para soltar el cuerpo del enfermo y le ofrece otro cuerpo para comer.

#### DON MARCELINO:

- 04:22      *Ndatiin-a a itu savi*      Que se agarre a la tierra la milpa de la lluvia  
              *Ndatiin a itu yòkò*      Que se agarre a la tierra la milpa del cultivo  
              *Ndatiin a yuvà tyityi*      Que se agarre a la tierra la mata de ojote  
              *Níí tiákú*      Sangre viva
- 04:26      *Kaka ndosó na*      Andar con sus pechos

<sup>47</sup> El pronombre *ri* se usa para animales y se refiere a la Enfermedad también.

*Ma'ñú sava ini ve'e ɛ kuyu kuxi* A la mitad , en medio y adentro de la casa.. comer

|       |                             |                          |
|-------|-----------------------------|--------------------------|
| 04:29 | <i>Íyo yuví ndo</i>         | Hay petates para ustedes |
|       | <i>Íyo tiàyù ndo</i>        | Hay sillas para ustedes  |
|       | <i>Íyo kò'ó ndo</i>         | Hay platos para ustedes  |
|       | <i>Íyo yaxí-ndó ndo</i>     | Hay jícara para ustedes  |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>         | Yo sobo                  |
|       | <i>Yù'ù ndakatia</i>        | Yo lavo                  |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>         | Yo sobo                  |
|       | <i>Ora káá ùnà ñũu</i>      | A las ocho de la noche   |
|       | <i>Káá ùxì ñũu</i>          | A las diez de la noche   |
|       | <i>Nanduku na yuví</i>      | Buscaron los petates     |
|       | <i>Nandukú na tiàyù</i>     | Buscaron las sillas      |
|       | <i>Nandukú na kò'ó</i>      | Buscaron los platos      |
|       | <i>Nanduku na yaxín ndó</i> | Buscaron las jícara      |

Lucas [2011c]

Sigue llamado a más invitados, los espíritus y las malas noches. Ahora va con la silla 25.

## Silla 25

### DON MARCELINO:

|       |                                       |   |
|-------|---------------------------------------|---|
| 04:41 | <i>Ìn kaá ndikaà ve'e ànimà tonto</i> | Nueve que están adentro de la casa del espíritu tonto |
|       | <i>Ànimà ndivà'a</i>                  | Espíritu malo   |
|       | <i>Ìn kaxí ndo</i>                    | Nueve comiendo  |
|       | <i>Ìn kò'ó ndo</i>                    | Nueve platos de ustedes                               |
| 04:49 | <i>Òkò ù'ùn yuví</i>                  | Veinte y cinco petates                                |
|       | <i>Òkò ù'ùn tiàyù</i>                 | Veinte y cinco sillas                                 |
|       | <i>Òkò ù'ùn kò'ó</i>                  | Veinte y cinco platos                                 |
|       | <i>Òkò ù'ùn yaxín ndo</i>             | Veinte y cinco jícara de ustedes                      |
| 04:54 | <i>Ve'e ñũu ndúkú ní'i na</i>         | Casa de la noche que busca traerlos                   |
|       | <i>Ve'e ñũu ndúkú ndiáka-na na</i>    | Casa de la noche que busca pastorearlos               |
|       | <i>Ve'e ñũu ndúkú ní'i na</i>         | Casa de la noche que busca traerlos                   |
|       | <i>Ve'e ñũu ndúkú túmí na</i>         | Casa de la noche que busca aguates de ellos           |
| 05:00 | <i>Ndoko yaa visú</i>                 | (ɛ)   |
|       | <i>Ndokó yusú</i>                     | (ɛ)   |
|       | <i>Ndokó tún</i>                      | El árbol está redondo                                 |
|       | <i>Ndokó koto</i>                     | (ɛ)   |
|       | <i>Ndokó ndátyí</i>                   | Volar redondo   |
|       | <i>Ndokó ndáva</i>                    | Correr redondo  |
| 05:07 | <i>Ñàá kù'ùn i ndiáka i</i>           | Ahí voy a dejar en la iglesia...                      |
|       | <i>Ve'e ñu'u ko nivi</i>              | Iglesia   |
|       | <i>Ve'e ñu'u ndiáka na</i>            | Ellos pastorean en la iglesia                         |
| 05:10 | <i>Yukú nii sè'é</i>                  | Montaña escondida                                     |
|       | <i>Kavá nii sè'é</i>                  | Roca escondida  |
|       | <i>Yukú tátá</i>                      | Montaña...  |
|       | <i>Kavá tátá</i>                      | Roca...   |
|       | <i>Yukú ndikii</i>                    | Montaña porosa  |

|       |                                    |  |
|-------|------------------------------------|--|
|       | <i>Kavá ndikii</i>                 | Roca porosa                                    |
| 05:18 | <i>Ikán kù'ùn a ndiáka i</i>       | Allá voy a dejar                               |
|       | <i>Yù'ù kô níká'án i xà'á i'ní</i> | Yo no pensé sobre el calor que estaba haciendo |
|       | <i>Ndiáka sè'e sàna i</i>          | Cuiden a los hijos de mis animales             |
| 05:21 | <i>Ikán námá koo rí</i>            | Allá que esté sano el animal                   |
|       | <i>Ikán namá kuanu rí</i>          | Allá que crezca sano y fuerte (el animal)      |
|       | <i>Ikán ndaki'in ri itia viyu</i>  | Allá recibe dos tipos de pasto                 |
|       | <i>Ndaki ri itia ndatun</i>        | Allá recibe (el animal) pasto hermoso          |
|       | <i>Yùkù nduvi</i>                  | Hoja bonita                                    |
|       | <i>Yùkù ndatun</i>                 | Hoja preciosa                                  |
|       | <i>Nùú kaa ri</i>                  | Donde estará (el animal)                       |
|       | <i>Nùú kua'un ri</i>               | Donde crecerá (el animal)                      |
| 05:34 | <i>Xiki kiívi na</i>               | Pido por el nombre de ellos                    |
|       | <i>Xíkàn i kuìyà na</i>            | Pido por sus años                              |
|       | <i>Ve'e tàtyí</i>                  | Casa del viento                                |
|       | <i>Íyo yuví</i>                    | Hay petates                                    |
|       | <i>Íyo ndó</i>                     | Están ustedes                                  |
|       | <i>Ñàá mií ndo</i>                 | Están ustedes                                  |
|       | <i>Òkò ù'ùn yuví</i>               | Veinte y cinco petates                         |
|       | <i>Òkò ù'ùn tiàyù ndo</i>          | Vente y cinco sillas de ustedes                |

Lucas [2011c]

Don Marcelino llega ahora a la silla veinte e invoca la serie de los actos que ocasionan daño a una persona. Los invita a sentarse y cruza sus manos como signo de humildad.

## Silla 20

### DON MARCELINO:

|       |                                     |  |
|-------|-------------------------------------|--|
| 05:40 | <i>Òkò yuví</i>                     | Veinte petates                                       |
|       | <i>Òkò tiàyù</i>                    | Veinte sillas  |
|       | <i>Òkò kò'ó</i>                     | Veinte platos  |
|       | <i>Òkò yaxín ndo</i>                | Veinte jícaras                                       |
| 05:44 | <i>Tási káni ve'e ndiàyù yukú</i>   | Brujería que pega en la casa del lodo de la montaña  |
|       | <i>Tási káni ve'e ndiutiá</i>       | Brujería que pega en la casa que brilla              |
|       | <i>Tási káni ve'e ndiàyù yukú</i>   | Brujería que pega en la casa del lodo de la montaña  |
|       | <i>Tási káá ve'e mií</i>            | Brujería que está en mi casa                         |
|       | <i>Tási káá ve'e (?)</i>            | Brujería que está en la casa...                      |
|       | <i>Tási káá ve'e tuun</i>           | Brujería que está en la casa del poderoso            |
|       | <i>Tási káá ve'e yukú ñu'ma</i>     | Brujería que está en la casa de la montaña de humo   |
|       | <i>Tási káá ve'e timii</i>          | Brujería que está en la casa del avispon             |
|       | <i>Tási káá ve'e ndakaà tindakú</i> | Brujería que está en la casa de la lombriz que nació |

*nikáku*

|       |                                     |                                  |
|-------|-------------------------------------|----------------------------------|
|       | <i>Tási yáxĩ</i>                    | Brujería que muerde              |
|       | <i>Tási tavi</i>                    | Brujería que duele               |
|       | <i>Tási yáxĩ</i>                    | Brujería que muerde              |
|       | <i>Tási kà'un</i>                   | Brujería que arde.               |
| 05:59 | <i>Ta yó'o ndàxaa yuví</i>          | Pues aquí llegaron los petates   |
|       | <i>Ndàxaa tiàyù</i>                 | Llegaron las sillas              |
| 06:02 | <i>Íyo yuví ndo</i>                 | Están sus petates                |
|       | <i>Íyo tiàyù ndo</i>                | Están sus sillas                 |
|       | <i>Íyo kò'ó ndo</i>                 | Están sus platos                 |
| 06:05 | <i>Vityin koo yuví</i>              | Ahora pongo los petates          |
|       | <i>Vityin koo tiayu</i>             | Ahora pongo las sillas           |
| 06:07 | <i>Ma'ñũ ñuu</i>                    | A la mitad del pueblo,           |
|       | <i>sava ini ve'e kuxi kua'ă (ĩ)</i> | en medio y adentro de la casa... |
| 06:11 | <i>Yó'o koo yuví</i>                | Aquí pongo los petates           |
|       | <i>Yó'o koo tiàyù</i>               | Aquí pongo las sillas            |
| 06:13 | <i>Yó'o ndíkò kití</i>              | Aquí se curó el animal           |
|       | <i>Yó'o ndíkò kuè'è</i>             | Aquí se curó la enfermedad       |
| 06:15 | <i>Yó'o ndakuin</i>                 | Aquí sobé                        |
|       | <i>Yó'o ndàkatia i</i>              | Aquí lavé                        |
|       | <i>Yó'o ndakoo i</i>                | Aquí me levanté                  |
|       | <i>Yó'o (ĩ)</i>                     | Aquí...                          |
| 06:18 | <i>Sava ñũu</i>                     | A media noche                    |
|       | <i>Sava ora</i>                     | A la mitad de la hora            |
|       | <i>Sava ñũu</i>                     | A media noche                    |
|       | <i>Sava ndi kĩ</i>                  | A medio día                      |
|       | <i>Ñe númí nda'á i</i>              | Con mis brazos cruzados          |
|       | <i>Ora ñe kĩ vityin</i>             | La hora del día de hoy           |

Lucas [2011c]



El curandero frente a las piedras del Señor de la Lluvia pide por la salud del enfermo. (Dibujo de un niño de El Jicaral)

El curandero toma un trago de aguardiente y lo escupe en la parte del cuerpo que es afectada por la Enfermedad. “Yo sobo, yo lavo, yo limpio”. Luego frota con un huevo, primero, y, después, con el pollo, de modo que se traslade el malestar en ambos objetos. Borra y escribe. En el caso de Teresa es la matriz, en el caso de Ignacio es el pie. Vierte la clara del huevo sobre las sillas y la lee. Así se sabrá si la Enfermedad está contenta y acepta el intercambio corporal.

Don Marcelino inicia el diálogo con la silla diez y ocho, durante el cual nombra más trabajos de malestar y otros espíritus. Tranquiliza su malestar y les ofrece de comer y beber, una silla para sentarse y un petate para sus pies.

## Silla 18

### DON MARCELINO:

|       |                        |                     |
|-------|------------------------|---------------------|
| 06:23 | <i>Xà'ùn ùnì yuví</i>  | Diez y ocho petates |
|       | <i>Xà'ùn ùnì tiàyù</i> | Diez y ocho sillas  |

*Xà'ùn ùnì kò'ó* Diez y ocho platos  
*Xà'ùn ùnì yaxín ndo* Diez y ocho jícara para ustedes

- 06:30 *Tási káni viyu yù'ù xà'á* La brujería que pega al pie del pasto largo  
*Tási káni ve'e ñu'u nda'á* La brujería viene a topar con la Iglesia  
*Tási káni yùkù ìí* La brujería que viene a pegar la hierba débil  
*Tási káni ve'e tú'ún* La brujería que pega a la casa del santo  
*Tási káni ve'e yukú ñu'ma* La brujería que pega en la casa del volcán  
*Tási káni ve'e nĩ* La brujería que pega en la casa de sangre  
*Tási káni ve'e itún ndakan* La brujería que pega allá en la casa de palo  
*Taxi yù'ù kòó tuún* Yo dejé la serpiente azul marino  
*Taxi yù'ù kòó káa kuáan* Yo dejé serpiente de cascabel amarilla  
*Yó'ò kòó kiví* Tú serpiente grande  
*Yó'ò kòó nùú* Tu serpiente...  
*Ikán ndakuíta tási yáxi* Ahí levantó la brujería que come por dentro  
*tási ta'vi\** Brujería que duele  
*tási ċ* Brujería...  
*tási kà'un* Brujería que pica
- 06:51 *Ta vityin kakin yuví* Ahora pongo los petates  
*Vityin kakin tiàyù* Ahora pongo las sillas
- 06:54 *Ma'ñú sava ve'e xí'in ndò'yo* En medio y a la mitad de la casa junto al manantial  
*Ma'ñú sava ve'e sàtá ndò'yo* En medio y a la mitad de la casa atrás del manantial  
*Ma'ñú sava ve'e namí ndító* En medio y a la mitad de la casa de la cascada despierta  
*Ve'e namí tiákú* La casa de la cascada que vive
- 07:03 *Ikán koo yaxín ndo* Allá estarán las jícara de ustedes  
*Ikán koo tiàyù* Allá estarán las sillas  
*Ikán koo ve'e kití* Allá está la casa del animal  
*Ikán ndikò kuè'è* Allá se calmará la enfermedad  
*Ikán ndakuun i* Allá sobaré  
*Ikán ndakatia i* Allá lavaré
- 07:09 *Sè'e sàná i* Hijos, mi ganado  
*Sava ñuu* A la mitad del pueblo  
*Sava ora* A la mitad de la hora  
*Sava ñũu* A media noche  
*Sava ndi kĩ* A medio día  
*Ñe nùmí* Rápido  
*Ñe kĩ* El día  
*Ora ñe ityin* La hora del zurdo  
*Ndikò va nda'á na* Se van a enfriar sus manos  
*Ndikò va xà'á na* Se van a enfriar sus pies  
*Ndikò va yaá na* Se van a enfriar su cocina  
*Ndikò yu'ú na* Se van a enfriar sus bocas  
*Námá koo na* Que estén sanos  
*Námá kuxi na* Que coman para estar sanos
- 07:21 *Íyo yuví* Hay petate  
*(no se entiende)*  
*Yù'ù ndakuun* Yo sobo  
*Yù'ù ndakatia* Yo lavo  
*Xà'á sè'e* Por los hijos

|       |                                 |   |
|-------|---------------------------------|---|
|       | <i>Xà'á sàná i</i>              | Por mi ganado   |
|       | <i>Ora kàà ùxì ùvì ñũu</i>      | A las doce de la noche                                    |
|       | <i>Káá ùná ñũu</i>              | A las ocho de la noche                                    |
|       | <i>Ndáa xínù Sàví</i>           | Donde baja la lluvia                                      |
|       | <i>Ndáa xínù itu yòkò</i>       | Donde baja la milpa del cultivo                           |
| 07:29 | <i>Taxi na yukú ndító</i>       | Dieron la montaña despierta                               |
|       | <i>Yukú tiákú</i>               | Montaña viva  |
|       | <i>Íyo yuví ndo</i>             | Hay petates para ustedes                                  |
|       | <i>Íyo tiàyù ndo</i>            | Hay sillas para ustedes                                   |
|       | <i>Íyo kò'ó ndo</i>             | Hay platos para ustedes                                   |
| 07:35 | <i>Kàku ndo ánimà</i>           | Nacieron (ustedes) los espíritus                          |
|       | <i>Kàku ndo ánimà ve'e yukú</i> | Nacieron (ustedes) los espíritus de la casa de la montaña |
|       | <i>Ta yó'o kixàà yuví</i>       | Aquí llegaron los petates                                 |
|       | <i>Ta yó'o kixàà tiàyù</i>      | Aquí llegaron las sillas                                  |
|       | <i>Nùú ndikò ití</i>            | Donde se enfriará la vela                                 |
|       | <i>Ñe kii</i>                   | El día  |
|       | <i>Ora ñe kii vityin</i>        | A la hora del día de hoy                                  |
|       | <i>Vityin kúú ndaxaa</i>        | Ahora llegaron  |

Lucas [2011c]

Don Marcelino inicia la silla diez y seis e invita a más brujerías y dolores. Toma un pollo y le corta la cabeza. Vierte sobre las sillas la sangre viva para que las Enfermedades la beban. Lee el chorro de sangre, puesto que son palabras de la Enfermedad. Le ofrece como ofrenda la cabeza, un dedo de cada pata, la punta de las alas y el corazón.

## Silla 16

### DON MARCELINO:

|       |  |   |
|-------|--|---|
| 07:42 | <i>Xà'ùn iin yuví</i>                    | Diez y seis petates                                 |
|       | <i>Xà'ùn iin tiàyù ndo</i>               | Diez y seis sillas para ustedes                     |
|       | <i>Xà'ùn iin kò'ó ndo</i>                | Diez y seis platos                                  |
| 07:50 | <i>Tási kǎni ve'e kuxa(¿) xà'á kùxin</i> | La brujería que pega en la casa donde crece el moho |
|       | <i>Tási kǎni ve'e xakuiyo</i>            | La brujería que pega en la casa de...               |
|       | <i>Tási kǎni ve'e sàná i kotyí</i>       | La brujería que pega en la casa de mi piara         |
|       | <i>Tási kǎni ve'e tiayaa</i>             | La brujería que pega en la casa de...               |
|       | <i>Tási kǎni ve'e tinuun</i>             | La brujería que pega en la casa de...               |
|       | <i>Ni kàku ta'ví yáxĩ</i>                | Nació el dolor que muerde                           |
|       | <i>Ni kàku ta'ví ká'ùn</i>               | Nació el dolor que lastima                          |
|       | <i>Ni kàku ta'ví yáxĩ</i>                | Nació el dolor que arde                             |
|       | <i>Ni kàku ta'ví ká'ùn</i>               | Nació el dolor que lastima                          |
|       | <i>Kàku tási nĩ</i>                      | Nació el brujo de sangre                            |
|       | <i>Kàku tási ndakua</i>                  | Nació el brujo de lagaña                            |
| 08:08 | <i>Kìvĩ nikàku ndo</i>                   | El día que nacieron (ustedes)                       |
|       | <i>Kìvĩ nikàku ndiva(¿)</i>              | El día...   |
|       | <i>Sava ñũu</i>                          | A la mitad de la noche                              |
|       | <i>Sava ora</i>                          | A la mitad de la hora                               |
|       | <i>Nituvi ndo yuví káá na</i>            | Aparecieron sus petates donde están                 |
|       | <i>Yuví kixi na</i>                      | En el petate duermen.                               |



|                               |                                |
|-------------------------------|--------------------------------|
| <i>Xìto káá na</i>            | La cama donde están            |
| <i>Xìto kíkì na</i>           | La cama donde duermen          |
| <i>Ñàã ndakuu kití</i>        | Ahí apareció el animal         |
| <i>Ñàã ndakuu kuè'è</i>       | Ahí apareció la enfermedad     |
| <i>Nduu e tanikó (i) yáxí</i> | Convierte la sangre que muerde |
| <i>Nduu e tanikó ta'ví</i>    | Convierte la sangre que duele  |
| <i>Nduu e tanikó ká'ùn</i>    | Convierte la sangre que arde   |

|       |                              |  |
|-------|------------------------------|--|
| 08:25 | <i>Ta vityin kù'ùn yuví</i>  | Ahora están los petates                    |
|       | <i>Kakin tiàyù</i>           | Pongo la silla                             |
|       | <i>Ma'ñú sava nĩ ndító</i>   | En medio a la mitad de la sangre despierta |
|       | <i>Ma'ñú sava nĩ tiákú</i>   | En medio a la mitad de la sangre viva      |
|       | <i>Ikán ndikò kití</i>       | Allá se va a enfriar su animal             |
|       | <i>Ikán ndikò kuè'è</i>      | Allá se va a enfriar la enfermedad         |
|       | <i>Ikán ndakuun i</i>        | Allá sobo                                  |
|       | <i>Ikán ndakatia i</i>       | Allá lavo                                  |
|       | <i>Xà'á sè'e sàná i</i>      | Por mis hijos y mi ganado                  |
|       | <i>Ora sava ñũu</i>          | A media noche                              |
|       | <i>Ora ñe kĩí vityin</i>     | A la hora del día de hoy                   |
| 08:41 | <i>Vityin kúú nùú ndaxaa</i> | Ahora es cuando llegaron                   |

El Jicónal, coicoyan de las Flores A 4 de Mayo del 2011.

IRMA LÓPEZ ARCE.



Lucas [2011c]

Un curandero leyendo las sillas de las enfermedades. (Dibujo de López Arce)

Es turno de la silla trece: don Marcelino invoca a las Lluvias, les ofrece comida, las tranquiliza, se presenta. Pinta en el cuerpo del enfermo imágenes de una realidad deseada.

## Silla 13

## DON MARCELINO:

|       |                                       |   |
|-------|---------------------------------------|---|
| 08:43 | <i>Ùxì ùnì yuví</i>                   | Trece petates                           |
|       | <i>Ùxì ùnì tiàyù</i>                  | Trece sillas                            |
|       | <i>Ùxì ùnì kò'ó ndo</i>               | Trece platos                            |
|       | <i>Ùxì ùnì yaxín ndo</i>              | Trece jícaras                           |
|       | <i>Ùxì ùnì kúú yuví</i>               | Trece son los petates                   |
|       | <i>Ùxì ùnì kúú tiàyù ndo</i>          | Trece son sus sillas                    |
| 08:51 | <i>Sàví ñuu ndi</i>                   | Lluvia de mi pueblo                     |
|       | <i>Tanduku ñuu ndi</i>                | Busca mi pueblo                         |
|       | <i>Sàví nì taxa tandiko nì taxa</i>   | Lluvia del rayo...rayo                  |
|       | <i>Sàví nindu'u tandiko nindu'u</i>   | Lluvia de nosotros...de nosotros        |
|       | <i>Sàví ndaku'u tandiko nindaku'u</i> | Lluvia...                               |
|       | <i>Sàví nda'á túmí</i>                | En el brazo de la lluvia hay aguates... |
|       | <i>tandikó túmí</i>                   | ...aguates                              |
|       | <i>Sàví ñuu kuá'a tandikó</i>         | La lluvia de la tierra roja...          |
|       | <i>ñuu kuá'a</i>                      | tierra roja                             |
| 09:05 | <i>Kìvì kì kàku</i>                   | El día que nacieron                     |
|       | <i>Kìvì nitu'uni ndo</i>              | (¿)                                     |
|       | <i>Sava ñũu</i>                       | A media noche                           |
|       | <i>Sava ora</i>                       | A media hora                            |
|       | <i>Sava ñũu</i>                       | A media noche                           |
|       | <i>Sava ndikí</i>                     | A medio día                             |
|       | <i>Ta vityin kakin yuví</i>           | Ahora pongo los petates                 |
|       | <i>Ta vityin kakin tiàyù</i>          | Ahora pongo las sillas                  |
|       | <i>Un'ú ndikaà ánimà tonto</i>        | Donde se encuentra el espíritu tonto    |
|       | <i>Un'ú ndikaà ánimà ndivà'a</i>      | Donde se encuentra el espíritu malo     |
|       | <i>Ikán ko'o yuví</i>                 | Allá pongo el petate                    |
|       | <i>Ikán ko'o tiàyù</i>                | Allá pongo las sillas                   |
|       | <i>Ikán ndikò kití</i>                | Allá se va a enfriar el animal          |
|       | <i>Ikán ndikò kuè'è</i>               | Allá se va a enfriar la enfermedad      |
| 09:22 | <i>Íyo yuví ndo</i>                   | Estás sus petates                       |
|       | <i>Íyo tiàyù ndo</i>                  | Están sus sillas                        |
|       | <i>Íyo kò'ó ndo</i>                   | Están sus platos                        |
|       | <i>Íyo yaxín ndo</i>                  | Están sus jícaras                       |
|       | <i>Ndaxaa yuví</i>                    | Llegaron los petates                    |
|       | <i>Ndaxaa tiàyù</i>                   | Llegaron las sillas                     |
| 09:26 | <i>Káá ùnà ñũu</i>                    | A las ocho de la noche                  |
|       | <i>Káá ùxì ñũu</i>                    | A las diez de la noche                  |
| 09:28 | <i>Ndiko va nda'á na</i>              | Se van a enfriar sus manos              |
|       | <i>Ndikò va xà'á na</i>               | Se van a enfriar sus pies               |
|       | <i>Ndikò yu'ú na</i>                  | Se van a enfriar sus bocas              |
|       | <i>Ndikò</i>                          | Se van a enfriar                        |
|       | <i>Námá koo na</i>                    | Que estén sanos                         |
|       | <i>Námá kuxa na</i>                   | Que crezcan sanos                       |
|       | <i>Námá koo-na na</i>                 | Que estén sanos                         |
|       | <i>Námá kua'un na</i>                 | Que estén sanos                         |

- |       |                             |                       |
|-------|-----------------------------|-----------------------|
| 09:35 | <i>Yu'u ní'i yuví</i>       | Yo traigo los petates |
|       | <i>Yu'u ní'i tiàyù</i>      | Yo traigo las sillas  |
|       | <i>Vityin ku'u a ndaxaa</i> | Ahora van llegando    |

Lucas [2011c]

Es el turno de la silla doce, en donde se invita a las lombrices de los malos aires. Hay *tùtyi*, venas en la espalda, en la cabeza y en las entrañas. ¿Se refiere el número cuatro a los cuatro puntos cardinales, para referirse al todo?

**DON MARCELINO:**

- |       |   |  |
|-------|---|--|
| 09:38 | <i>Ùxĭ ùvì kúú yuví</i>                           | Son doce petates   |
|       | <i>Ùxĭ ùvì kúú tiàyù ndo</i>                      | Doce son las sillas de ustedes                           |
| 09:40 | <i>Tindakú nikàku ve'e ánimà tonto</i>            | Las lombrices que nacieron en la casa del espíritu tonto |
|       | <i>Tindakú ni kàku ve'e tàtyí sana</i>            | Las lombrices que nacieron en la casa del viento vago y  |
|       | <i>ndivà'á</i>                                    | malo   |
|       | <i>tàtyí ndivà'á</i>                              | Aire malo  |
|       | <i>Tindakú ni kàku ve'e yukú</i>                  | Lombrices que nacieron en la casa de la montaña          |
|       | <i>Ikán kàku ri sava ñũu</i>                      | Allá nació a media noche                                 |
|       | <i>Sava ndi kií</i>                               | A mediodía   |
|       | <i>Kòmí tùtyì xiní na</i>                         | Cuatro venas de la cabeza de ellos                       |
|       | <i>Kòmí tùtyì ini na</i>                          | Cuatro venas de sus entrañas                             |
|       | <i>Kòmí tùtyì sàtá na</i>                         | Cuatro venas de la espalda                               |
| 10:00 | <i>Ñàă ndikaà mindo tindakú kuè'è ánimà tonto</i> | Ahí están ustedes las lombrices del espíritu tonto       |
|       | <i>Tindakú kuè'è ánimà ndivà'a</i>                | Lombrices de la enfermedad del espíritu malo             |
|       | <i>Ndó'o káni kití</i>                            | Ustedes golpean al animal                                |
|       | <i>Kaní kuè'è</i>                                 | Golpean la enfermedad                                    |
| 10:08 | <i>Ta yó'o ndaxaa yuví</i>                        | Aquí llega el petate                                     |
|       | <i>Ta yó'o ndaxaa tiàyù</i>                       | Aquí llega la silla                                      |
| 10:11 | <i>Vityin ndikò yu'ú ri</i>                       | Ahora se va a enfriar la boca del animal                 |
|       | <i>Vityin ndikò nda'a' ri</i>                     | Ahora se va a enfriar la mano del animal                 |
|       | <i>Vityin ndikò nĩ ri</i>                         | Ahora se va a enfriar la sangre del animal               |
|       | <i>Sava ñũu</i>                                   | A media noche  |
|       | <i>Sava ndi kií</i>                               | A medio día  |
|       | <i>Yù'ù xákín yuví</i>                            | Yo pongo los petates                                     |
|       | <i>Yù'ù xákín tiàyù</i>                           | Yo pongo las sillas                                      |
| 10:20 | <i>Ndaxava (?) tátá (?) námá (?)</i>              | ...sano y salvo  |
|       | <i>tatá ndatyí</i>                                | (?)  |
|       | <i>nĩ ndító</i>                                   | Sangre despierta   |
|       | <i>nĩ tiákú</i>                                   | Sangre viva  |

Lucas [2011c]

**DON MARCELINO:**

|       |                              |  |
|-------|------------------------------|--|
| 10:25 | <i>yó'o kúú ndikò xà'á i</i> | Aquí es donde se va a calmar la enfermedad |
|       | <i>ndikò kuè'è</i>           | Calmar la enfermedad                       |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>          | Yo sobo                                    |
|       | <i>Yù'ù ndakatia</i>         | Yo lavo                                    |
|       | <i>Xà'á sè'e</i>             | Por mis hijos                              |
|       | <i>Xà'á sàná i</i>           | Por mi ganado                              |
| 10:31 | <i>Ora káá ùxì ùvì ñũu</i>   | A las doce de la noche                     |
|       | <i>Káá ùnà ñũu</i>           | A las ocho de la noche                     |
|       | <i>Ndikò va nda'á na</i>     | Se curarán sus manos                       |
|       | <i>Ndikò xà'á na</i>         | Se curarán sus pies                        |

Lucas [2011c]



Gracias a este dibujo podemos ver el cuerpo del anima. También vemos a alguien sentado-de pie (Dibujo de un niño de El Jicaral).

Don Marcelino se autodetermina como hombre bueno que pronuncia palabras buenas y busca el bienestar de la gente.

#### DON MARCELINO:

|       |                                  |                                |
|-------|----------------------------------|--------------------------------|
| 10:34 | <i>Kö kúú yu tiàa sava ini</i>   | Yo no soy gacho                |
|       | <i>Kö kúú yu tiàa ñuunií ini</i> | Yo no soy abusivo con la gente |
|       | <i>Kö kúú i tiàa yavi ini</i>    | Yo no soy egoísta              |
|       | <i>Kö kúú i tiàa tási</i>        | No soy un brujo                |
|       | <i>tiàa sanda'a</i>              | Hombre que repara              |

*Ndakuun [i]* Yo sobo  
*ndakatia [i]* Yo lavo  
*Xà'á sè'e* Por mis hijos  
*Xà'á sà'à i* Por mi ganado  
*Sava ñũu* A media noche  
*Sava ndi kũ* A medio día

Lucas [2011c]

**DON MARCELINO:**

Leer las sillas

10:41 *Íyo yuví ndo* Hay petates para ustedes  
*Íyo tiàyù ndo* Hay silla para ustedes  
*Íyo kò'ó ndo* Hay plato para ustedes  
*Vityin kúú nùú ndaxaa* Ahora es donde van

Lucas [2011c]

**Silla 12****DON MARCELINO:**

10:45 *Ûxì iin yuví* Los once petates  
*Ûxì iin tiàyù* Once sillas  
*Ûxì iin kò'ó ndo* Once platos de ustedes  
*Ûxì iin yaxín ndo* Once jícara de ustedes

Lucas [2011c]

**DON MARCELINO:**

10:51 *Kaní ni kàku ve'e xíní yù'và (?) ndi'i* Baba que nació en la cabeza de la casa...  
*Ve'e xà'á ñandi'í* Casa al pie del sol  
*Kaní ni kàku ve'e xíní to'ó* Baba que nació en la cabeza de la casa...  
*Ve'e xí'ì kînì ndo'ó* En la casa que muere la cola del puerco  
*Ndó'ò tyityi kînì* Ustedes que mastican puerco (?)  
*Ndó'ò tyityi ñuu* Ustedes que mastican el pueblo (?)  
 11:01 *Nikàku kaní yáxĩ* Nació la baba que muere  
*Kàku kaní ta'ví* Nació la baba que arde  
 11:04 *Kuàkù ndo ve'e xĩ* Ríanse los de la casa del abuelo  
*Nikandivi (?) ve'e (?) ñandi'í* ...casa del sol  
*Nikandivi (?) ve'e (?) yòó* ... casa de la luna  
*Ndó'ò tyityí kìmì* Ustedes... estrella  
*Ndó'ò tyityí ñuu* Ustedes... pueblo  
*Ni kàku kaní yáxĩ* Nació la baba que muere  
*Kàku kaní ta'ví* Nació la baba que arde  
 11:05 *kuàkù ndo ve'e xĩ* Ríanse los de la casa del abuelo  
*nikandivi (?) ve'e (?) ñandi'í* ... casa del sol

|       |                                   |  |
|-------|-----------------------------------|--|
|       | <i>nikandivi (?) ve'e (?) yòó</i> | ... casa de la luna                          |
| 11:09 | <i>Ikán ndakúú nda'á na</i>       | Allá donde aparecieron sus manos             |
|       | <i>Ikán ndakúú xà'á na</i>        | Allá donde aparecieron sus pies              |
| 11:12 | <i>Kìí nìkòyò ndo ini ikí</i>     | El día que ustedes cayeron adentro del hueso |
|       | <i>ini yó'o tùtyì</i>             | Adentro aquí en las venas                    |
|       | <i>sè'e sana i</i>                | Mis hijos, mis animales                      |
|       | <i>Ta nduu ndo ánimà tonto</i>    | Se convirtieron en el espíritu tonto         |
|       | <i>ánimà nduva'á</i>              | Espíritu malo                                |
|       | <i>ikán ndakúú kití</i>           | Allá apareció el animal                      |
|       | <i>ikán ndakúú kuè'è</i>          | Allá apareció la enfermedad                  |
|       | <i>ta yó'o íyo yuví vityin</i>    | Pues aquí hay petate ahora                   |

Lucas [2011c]

Las entidades que enferman tienen un cuerpo, con manos y pies, nariz, ojos y boca. La vela además de significar salud es un medio de comunicación con la enfermedad. Que se apague, la intensidad de la flama son signos mediante los cuales la Enfermedad habla, responde al mensaje que se le está enviando.

#### DON MARCELINO:

|       |                                       |  |
|-------|---------------------------------------|--|
| 11:24 | <i>Vityin ndatyoma i nda'á na</i>     | Ahora sahumo las manos de ellos        |
|       | <i>Vityin ndatyoma i xà'á na</i>      | Ahora sahumo los pies de ellos         |
|       | <i>Vityin kakin yu ití</i>            | Ahora pongo la vela                    |
|       | <i>Vityin kakin yu kuè'è</i>          | Ahora pongo la enfermedad              |
|       | <i>Vityin ndakuun i</i>               | Ahora sobo                             |
|       | <i>ndakatia i</i>                     | Lavo                                   |
|       | <i>Sava ñũu</i>                       | A media noche                          |
|       | <i>Xà'á sè'e</i>                      | Por mis hijos                          |
|       | <i>Xà'á sàná i</i>                    | Por mi animal                          |
| 11:32 | <i>Yù'ù ní'i yuví</i>                 | Yo traigo el petate                    |
|       | <i>Yù'ù ní'i tiayu</i>                | Yo traigo la silla                     |
|       | <i>Yù'ù ní'i kò'o'ó ndo</i>           | Yo traigo sus platos                   |
|       | <i>ñe númĩ</i>                        | Rápido                                 |
|       | <i>ñe kii</i>                         | Y pronto                               |
|       | <i>Ora ñe kii vityin ndá'vi ndó'ò</i> | La hora del día hoy están muy humildes |

Lucas [2011c]

En la silla 10 se invoca a la luna, la estrella, las fiebres, se les invita a calmarse a sentarse y a comer. Se repite una y otra vez la misma estructura. Se busca mediante la redundancia alterar la percepción cotidiana.

#### Silla 10

#### DON MARCELINO:

- 11:41      *Ùxì yuví*    Diez petates  
               *Ùxì tiàyù*    Diez sillas  
               *Ùxì kò'ó ndo*    Diez platos para ustedes

Lucas [2011c]

- 11:42      *Mindo ve'e xi'i yòó*    Casa de ustedes, luna de ustedes  
               *Mindo ve'e satá yòó*    Casa de ustedes, atrás de la luna  
               *Mindo ve'e xi'i kìmì*    Casa de ustedes, estrella de ustedes  
                     *Ndo'ó kìmì*    Ustedes estrella  
                     *Ndo'ó tyityí ñuu*    Ustedes... el pueblo  
                     *Nikàku kaní yáxĩ*    Nació el calor que muerde  
                     *Nikàku kaní ta'ví*    Nació el calor que duele  
                     *Nikàku kaní kaun*    Nació el calor que arde  
               *Xíkó e ikí kũñũ kũñũ na*    Llegó a la carne y hasta el hueso

- 11:59      *Ta yó'o ndaxaa yuví*    Aquí llegaron los petates  
               *Ta yó'o ndaxaa tiàyù*    Aquí llegaron las sillas  
                     *Yó'o ndikò kití*    Aquí se va a aliviar el animal  
                     *Yó'o ndikò kuè'è*    Aquí se va a aliviar la enfermedad  
                     *Yù'ù ndakoun*    Yo sobo  
                     *Yù'ù ndakatia i*    Yo lavo  
                     *Yù'ù ndakoun*    Yo sobo  
                     *Xà'á sè'e*    Por mis hijos  
                     *Xà'á sà'nà i*    Por mi ganado  
                     *Sava ñũu*    A media noche  
                     *Sava ndi kĩf*    A medio día  
                     *Yù'ù ní'i yuví*    Yo traigo el petate  
                     *Yù'ù ní'i tiàyù*    Yo traigo la silla  
                     *Yù'ù ní'i kò'ó*    Yo traigo el plato  
                     *Yù'ù ní'i yaxín ndo*    Yo traigo la jícara de ustedes  
 12:12      *Yó'o ndaxaa yuví ndo*    Aquí llegaron los petates de ustedes  
               *Yó'o ndaxaa tiàyù*    Aquí llegaron las sillas  
                     *Sava ñũu*    A media noche  
                     *Sava ndi kĩf*    A medio día  
               *Ora ñe kĩf vityin*    Hora del día de hoy

Lucas [2011c]

La silla nueve trae más espíritus, a los difuntos. Los difuntos retorna año con año. Se espera su presencia. Se va al cementerio de noche. Nadie tiene miedo. Sus semblante cambia. Se siente cuando llegan. Sin embargo don Marcelino invoca la presencia de los muertos por un accidente y los de mayor poder. Para que le ayuden desde donde se encuentran. Las persona que fueron fuertes en vida pueden seguir ayudando cuando están muertas. Hay una constante comunicación con el mundo de los muertos. Se les lleva flores, no sólo el día de muertos. También se invoca a los que murieron por un accidente. Son muchos los invitados y hay comida para todos, hay ofrenda para todos.





|       |                                       |  |
|-------|---------------------------------------|--|
|       | <i>Ánimà nikāni itún</i>              | Espíritu que fue golpeado por un árbol                   |
|       | <i>Ánimà nikāni yuú</i>               | Espíritu que fue golpeado por una piedra                 |
|       | <i>Ánimà nikandya xitá</i>            | Espíritu que fue ahogado por las tortillas               |
|       | <i>Ánimà ninditá tikuí</i>            | Espíritu entró adentro del agua                          |
|       | <i>Ánimà nikanyasi</i>                | Espíritu...  |
|       | <i>Ánimà nika ndee</i>                | Espíritu boca abajo                                      |
|       | <i>Ánimà ndikaà nduva</i>             | Espíritu boca arriba                                     |
| 12:41 | <i>Ánimà ndìi Ndoño</i>               | Espíritu del fallecido Antonio                           |
|       | <i>Ánimà ndìi Lilo</i>                | Espíritu del fallecido Lilo                              |
|       | <i>Ánimà ndìi José Katano</i>         | Espíritu del fallecido José Katano                       |
|       | <i>Ánimà ndìi Fele</i>                | Espíritu del fallecido Felix                             |
|       | <i>Ánimà ndìi Fonso</i>               | Espíritu del fallecido Alfonso                           |
|       | <i>Ánimà ndìi Mingo</i>               | Espíritu del fallecido Domingo                           |
|       | <i>Ánimà ndìi Ventyo</i>              | Espíritu del fallecido Fidencio                          |
|       | <i>Ánimà ndìi Mingo</i>               | Espíritu del fallecido Domingo                           |
|       | <i>Ánimà ndìi Matia Santo</i>         | Espíritu del fallecido Matías Santos                     |
| 13:00 | <i>Ikán ndikaà ánimà ndìi</i>         | Allá se encuentra el espíritu del muerto                 |
|       | <i>Ikán ndikaà ánimà ndatun</i>       | Allá se encuentra el espíritu poderoso                   |
| 13:04 | <i>Tiàa káá kúú ra</i>                | Ese es él  |
|       | <i>Kúúko ra komí tutún yuví</i>       | Él se va a arrodillar en las cuatro esquinas del petate  |
|       | <i>Kúúko ra komí tutun tiayu</i>      | Él se va a arrodillar en las cuatro esquinas de la silla |
| 13:08 | <i>Tiàa káá kúú ra kaandutyi'i ra</i> | Ese es el hombre con quien voy a hablar                  |
|       | <i>Tiàa káá kúú ra ka'nù kuè'è</i>    | Es él quien va curar la enfermedad                       |
|       | <i>13:11 Koto ndutia ndo</i>          | Que no vayan a desaparecer                               |
|       | <i>Koto ndukuè'è ndo</i>              | Que no vayan a enojarse                                  |
|       | <i>Ra yó'o</i>                        | ese es el hombre   |
|       | <i>(no se entiende)</i>               |  |
| 13:14 | <i>Nixatando Nixamil ánimà ndikaà</i> | Son muchos son miles de espíritus que se encuentran ahí  |
|       | <i>Ma'ñú ndikaà yúyú</i>              | En medio está la hierba que moja                         |
|       | <i>Ndikaà kaxi</i>                    | Está la neblina  |
|       | <i>Dar de beber sangre</i>            |  |
|       | <i>Ikán ndikaà nda'á ra</i>           | Ahí está sus manos                                       |
|       | <i>Ikán ndikaà xà'á ra</i>            | Ahí están sus pies                                       |
|       | <i>Yó'o kúúko ra</i>                  | Aquí se arrodilla  |
|       | <i>Kòmí tutún yuví</i>                | En las cuatro esquinas del petate                        |
|       | <i>Kòmí tutún tiàyù</i>               | En las cuatro esquinas de la silla                       |
|       | <i>Ndákí'in ra nìi ndító</i>          | Ellos reciben la sangre despierta                        |
|       | <i>Ndákí'in ra nìi tiákú</i>          | Ellos reciben la sangre viva                             |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>                   | Yo sobo  |
|       | <i>Yù'ù ndakatia-i</i>                | Yo lavo  |

Lucas [2011c]

Don Marcelino cruza las manos como si fuera un niño frente a su padrino. *Kunumi nda'a* cruzar las manos (se usa solamente con los niños y jóvenes para saludar a sus padrinos) *Ndixa'an ra chindeé*

*ra ivá ñu'u ra, númí nda'á ra ndíchi nuú ra.* Él fue a saludar a su padrino; estaba con los brazos cruzados delante de él. [*mod.*: kunumi ndaa] John Martin [2011].

|       |                                 |   |
|-------|---------------------------------|---|
|       | <i>Íyo va yuví ndo</i>          | Están sus petates                         |
|       | <i>Íyo tiàyù ndo</i>            | Están sus sillas                          |
|       | <i>Íyo ko'ó ndo</i>             | Están sus platos                          |
| 13:32 | <i>Ora ñe kii vityin</i>        | A esta hora del día                       |
|       | <i>Káá ùxì ùvì ñũu</i>          | A las doce de la noche                    |
|       |                                 |   |
|       | <i>Ndikò va nda'á na</i>        | Se van a curar sus manos                  |
|       | <i>Ndikò va xà'á na</i>         | Se van a curar sus pies                   |
|       | <i>Ndikò va yu'ú na</i>         | Se van a curar sus bocas                  |
|       | <i>Námá koo na</i>              | Que estén sanos y salvos                  |
|       | <i>Námá kua'un na</i>           | Que crezcan sanos y salvos                |
|       | <i>Námá koo na</i>              | Que estén sanos y salvos                  |
|       | <i>Námá kùxa na</i>             | Que maduren sanos y salvos                |
|       | <i>Yù'ù ní'i yuví</i>           | Yo traigo el petate                       |
|       | <i>Yù'ù ní'i tiàyù</i>          | Yo traigo la silla                        |
|       | <i>Yù'ù kanu kití</i>           | Yo voy a torcer el animal                 |
|       | <i>Yù'ù kanu kuè'è</i>          | Yo voy a torcer la enfermedad             |
|       | <i>Yù'ù ndakuun</i>             | Yo sobo                                   |
|       | <i>Yù'ù ndakatia i</i>          | Yo lavo                                   |
|       | <i>Sava ñũu</i>                 | A media noche                             |
|       | <i>Sava ndi kii</i>             | A medio día                               |
|       | <i>Íyo yuví ñe numí nda'á i</i> | Hay petate, estoy con los brazos cruzados |
|       | <i>Ora ñe kii vityin</i>        | A esta hora del día                       |
|       | <i>Ndá'vi tú'ún</i>             | Humilde poderoso                          |

Lucas [2011c]



El curandero frente a las piedras de la Lluvia curando a un enfermo.

Al final, don Marcelino lee la silla seis y la ofrece al dueño del lugar, el espíritu malo que quiere hacer daño al enfermo.

## Silla 6

**DON MARCELINO:**

|       |  |  |
|-------|--|--|
|       | <i>İñù yuví</i>                                | Seis petates   |
|       | <i>İñù tiàyù ndo</i>                           | Seis sillas para ustedes   |
|       | <i>İñù kò'ó ndo</i>                            | Seis platos para ustedes   |
|       | <i>İñù yaxín ndo</i>                           | Seis jarcas para ustedes   |
| 13:56 | <i>Ikán ndikaà ve'e yukú</i>                   | Ahí está la casa de la montaña   |
|       | <i>Ndikaà ndò'yo ve'e ánimà tonto</i>          | Se encuentra el manantial de la casa del espíritu malo                   |
|       | <i>Ndikaà ... ve'e ma'ñú sava ve'e ixito'o</i> | Se encuentra a la casa en el centro a la mitad de la casa del dueño malo |

Lucas [2011c]

Don Marcelino sahuma las sillas. Debe estar atento al discurso de la Enfermedad. Ella habla a través de la llama de la vela.

La tinta escrita en el cuerpo del enfermo puede desprenderse de la parte afectada del cuerpo del paciente. Para ello el curandero utiliza un objeto que es resignificado. El aguardiente cotidiano se convierte en un objeto mágico solvente, capaz de diluir la tinta escrita en el cuerpo del enfermo.

Finalmente ha llegado el momento climax del evento. El sacrificio. Toma al pollo por las patas, le corta la cabeza y vierte la sangre viva y caliente, que también se lee, sobre los vasos colocados para la ocasión. Pinta de rojo la boca de todas las enfermedades.

El *ra tu'va* sabe si la enfermedad ha aceptado la ofrenda<sup>48</sup> o no. Si el texto ha sido trasladado al huevo o al pollo. La enfermedad puede beberse y comerse la vida del animal a cambio de la del enfermo. El curandero, por último, ofrece la cabeza, un dedo de cada pata, la punta de las alas y el corazón del pollo para calmar su hambre. Para que agarre sus palabras y se vaya a su casa con su deseo satisfecho.

Don Marcelino tira copal en los cuatro puntos cardinales, riega aguardiente sobre las sillas y sobre la tierra. Le corta la cabeza al pollo o guajolote. Coloca la cabeza encima de las sillas. Les da de beber sangre a los invitados vertiendo la sangre sobre las sillas. Les da de beber aguardiente varias veces. Corta un dedo de cada pata del ave, corta la punta del ala, hace una incisión en el pecho y le saca el corazón.

El curandero se lleva el animal para comérselo en su casa.

#### DON MARCELINO:

|       |   |                                     |
|-------|---|-------------------------------------|
| 14:04 | <i>Ikán ndikaà tiàyù kandee</i>           | Ahí está la silla agachada          |
|       | <i>Ikán ndikaà tiàyù káá nduva</i>        | Ahí está la silla boca arriba       |
|       | <i>Ikán ndikaà tiàyù kandee</i>           | Ahí está la silla agachada          |
|       | <i>Ikán ndikaà tiàyù kandityi</i>         | Ahí está la silla de pie            |
|       | <i>Ta vityin kuu nuú ndatyoma i nda'á</i> | Ahora voy a sahumar las manos       |
|       | <i>Ta vityin kuu nuú ndatyoma i xà'á</i>  | Ahora voy a sahumar los pies        |
|       | <i>Xà'á sàná i</i>                        | Por mi ganado                       |
|       | <i>Ndani'i ití</i>                        | Levanto la vela                     |
|       | <i>Ndani'i kuè'è</i>                      | Levanto la enfermedad               |
| 14:13 | <i>Ndikaà kuè'è yáxĩ</i>                  | Está la enfermedad que muere        |
|       | <i>Ndikaà kuè'è ta'ví</i>                 | Está la enfermedad que duele        |
|       | <i>Ndikaà kuè'è ká'ùn</i>                 | Está la enfermedad adolorida        |
|       | <i>Kòmí tútún nda'á na</i>                | En las cuatro esquinas de sus manos |
|       | <i>Komí tútún xà'á na</i>                 | En las cuatro esquinas de sus pies  |

Lucas [2011c]

**Chǒ'ma** vi, vt 1. incensar *Kiví ndiì, tá ndíkí'ín na níma ñùù i, ta chǒ'ma na*. En mi pueblo en Todos Santos, incensan cuando ellos reciben a los muertos. 2. ensomar (reg.), echar humo (*de ritual para remedio o purificación*) **Chǒ'ma i se'e i chi kì'ín tachí ya; xákú ní ya ta ni kǒó xíín ya kusun ya**.

<sup>48</sup> **ña'a ndakuatu (SR) (EO)** s ofrenda, sacrificio con que reza John Martin. .

Voy a ensomar a mi bebé porque un espíritu le agarró y llora mucho y no quiere dormir John Martin [2011].

**DON MARCELINO:**

|                                 |                        |
|---------------------------------|------------------------|
| <i>Ta yó'o ndakuun i</i>        | Aquí sobo              |
| <i>Ta yó'o ndakatia i</i>       | Aquí lavo              |
| <i>Ta yó'o ndakuun i</i>        | Aquí sobo              |
| <i>Sava ññu</i>                 | A media noche          |
| <i>Sava ora</i>                 | A media hora           |
| <i>Ora ñendii vityin</i>        | En esta puesta del sol |
| <i>Ora ñediixi ndá'vi xtò'ò</i> | A la hora... pobre...  |

Lucas [2011c]

## Cierre

Al final se enrolla la cama de sillas y se entierran en el lugar; a veces en el río, debajo de una piedra, otras en el mismo lugar donde sucedió el accidente psíquico.

El curandero ha establecido una comunicación entre la percepción subjetiva del mundo del enfermo y la comunitaria, entre el dominio psíquico y anímico, ahí donde se consolidan las imágenes mentales que la comunidad hace de sus cuerpos. Ahí se ubican los afectos y las emociones que el grupo reconoce como personificaciones somáticas. Así pues, el curandero es alguien que conoce cómo funciona el entramado social y la vida subjetiva del paciente.

La enfermedad no es meramente un síntoma psíquico con repercusiones orgánicas. El sistema de creencias llega a generar y asignar al cuerpo una identidad particular: un cuerpo susceptible de ser atacado por fuerzas sobrenaturales. Usualmente, los síntomas desaparecen cuando el enfermo se somete a un conjunto de medidas mágico-curativas recomendadas por el curandero. La comunidad es, entonces, autora de textos corporales. Las definiciones del cuerpo cambian de una cultura a otra.

De tal modo, la otredad pinta-escribe con tinta su historia corporal. El cuerpo significativo de *Na Savi*, “los Lluvia”, está articulado por una serie de intertextos: las normas de conducta, las creencias y los rituales. Todo ello conforma un lenguaje y un conocimiento etnodramático oculto a nuestra conciencia occidental.



Un niño adquiere la enfermedad del susto por una víbora.

**JOSÉ:**

Mi padre consulta el tiempo para ver si hay peligro de muerte o para curar alguna enfermedad (Comunicación personal).

Don José me dice que un curandero debe saber varias palabras y que debo aprenderlas todas.

**LUIS:**

Cada situación tiene su oración. Un curandero debe conocer muchas oraciones, no sólo una.

Para proporcionar una “respuesta” que dialoga con el juego “el uno con el otro” mencionemos que en el *curanderismo* practicado entre mexico-norteamericanos en el sur de Texas se pueden emplear huevos, gallinas negras o palomas para curar males sobrenaturales. Estos objetos tienen la función de absorber las influencias negativas o el daño causado por la enfermedad que padece el paciente. El ritual al que se somete la persona se conoce como *barrida* o limpia espiritual. La limpia tiene la función de eliminar las fuerzas negativas o las vibraciones que afectan al paciente y permitir que otro objeto las recoja Weisz [2013a: 26].

El curandero es un exégeta, psicoanalista, brujo, médico, meteorólogo, mago, sacerdote. Contrasta los textos que lee y descubre el rostro de la enfermedad. Coloca una silla, un petate, un plato y una jícara; invoca su presencia, dialoga con ella.

Es necesario recuperar nuestra configuración corporal e utilizar nuestro consciente e inconsciente para aprender. Pues el conocimiento no solo es racional o empírico, también hay un conocimiento que está oculto a nuestra conciencia y puede estar relacionado a nuestro cerebro ritual Weisz [1992d :156; Weisz [1984 :26].

El curandero utiliza una técnica corporal para ver lo que está oculto a la conciencia y así interpretar lo que le pasa al enfermo. El significado que un médico le da al cuerpo es diametralmente distinto a cómo un curandero lo significa y trabaja con él.

En nuestras culturas el cuerpo se ha despojado de gran parte de su significado mágico, pero hay una infinidad de religiones y creencias que tuvieron gran cuidado en describir al cuerpo. La lucha por recobrar la memoria de nuestra configuración es indispensable para ubicarnos en las dos zonas pensantes del consciente e inconsciente Weisz [1992d :156].

Don Marcelino aprendió a leer la letra de cada Enfermedad en la baraja española. Llegan imágenes a su cerebro: conversa con Ella, le da de comer y beber para que deje el cuerpo del enfermo. El curandero traslada el texto de la enfermedad, escrito en el cuerpo del enfermo, a un huevo, a un animal; al efectuar ese desplazamiento, el enfermo sana. Lee y edita: reescribe la mitología en el cuerpo del enfermo.

La hoja de plátano con las sillas se entierra o se pone en el río debajo de una piedra. Don Marcelino se lleva el pollo a su casa, su mujer lo prepara y se lo comen. Teresa se encuentra mejor y el dolor en el pie de Ignacio, desaparece.

Los estudios etnodramáticos tienen como finalidad exponerse a un conocimiento y percepción del cuerpo y la realidad distintos de los occidentales.

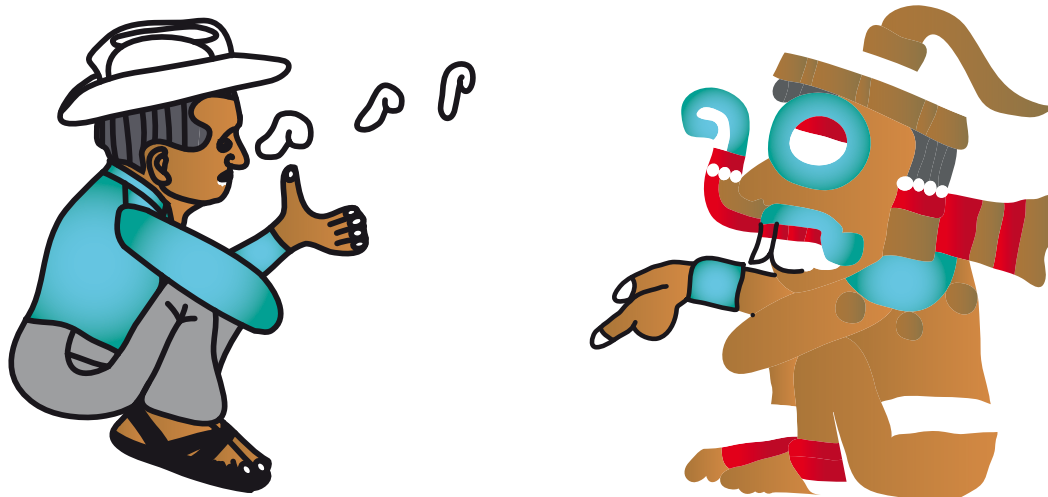
Descubrimos una textualidad ritual que se refiere a un mundo desconocido e invisible, lo que en el fondo se relaciona con la historia oculta de nuestro cuerpo. La textualidad ritual incorpora un saber del entorno y una estrategia para tener acceso a las fuerzas naturales. El texto ritual es un modelo vivo de la representación del mundo, y por ello relaciona al cuerpo con lo que lo rodea; aspectos que conducen a una modalidad muy distinta de la representación. Artaud explora el espíritu de este texto ritual en México, situación que le dará acceso a un lenguaje corporal que desconocía Weisz [1994b: 59].







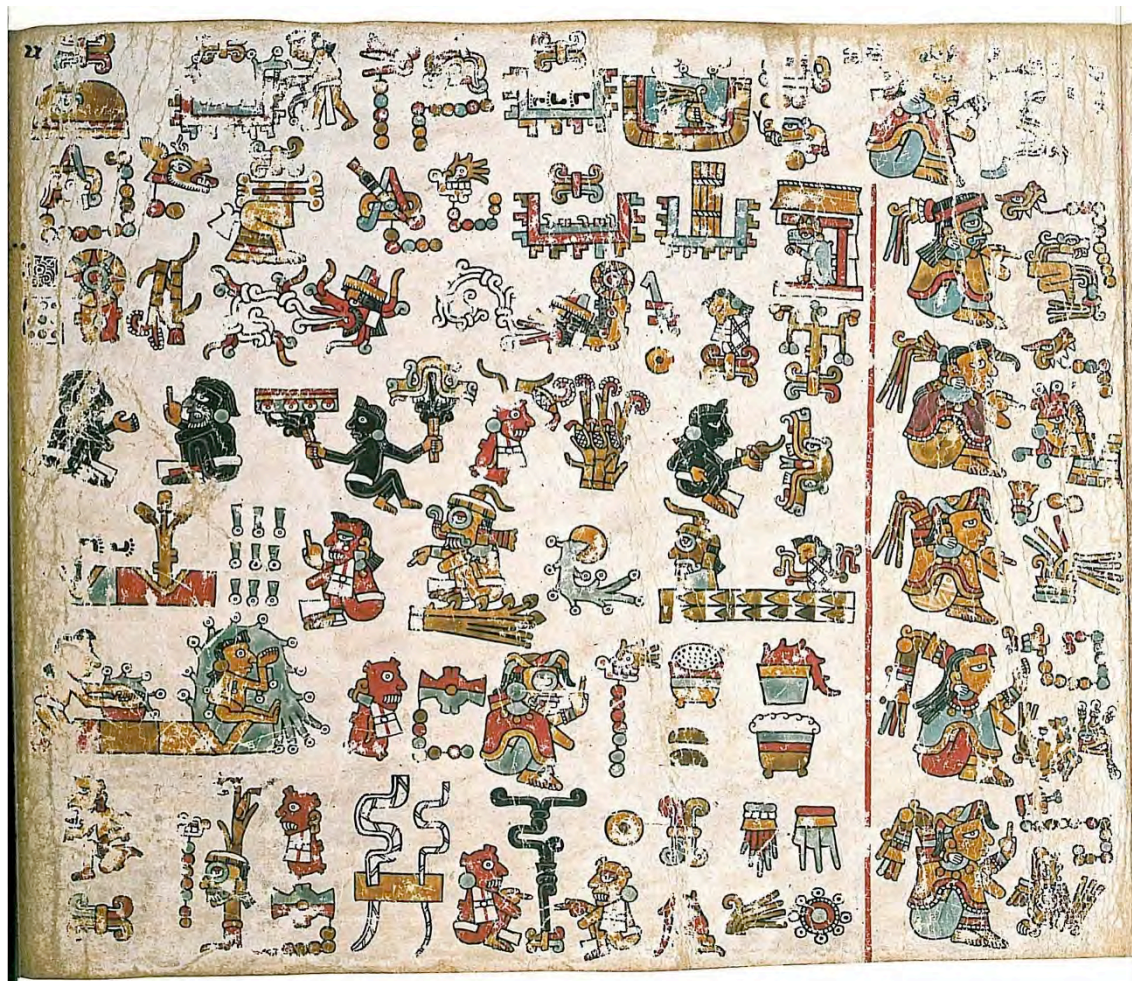
## 5. Ka'an ra xi'in Saví / Él habla con la Lluvia



*Tavi íí kue    Ofrenda sagrada*

|   |   |
|---|---|
| <i>ita yutsa ii ndakuatu tu'un tsá'vii kuai ñàà</i> | <i>flores / copal rezos suaves danza lenta</i>    |
| <i>yaá vii chaa stakoi kuú kivi nuú títsi</i>       | <i>que permite conocer la entraña del río</i>     |
| <i>yuchaga takua naá kanàná savi tsi tu'un</i>      | <i>evocar a la lluvia con palabras que</i>        |
| <i>vii ñàà sa'á ndakoo kue viko ra chàá</i>         | <i>despiertan a las nubes y el hombre espera</i>  |
| <i>kuchatui tsi yáta ñaá takua naa kivia nuú</i>    | <i>con su arado para que penetre el vientre</i>   |
| <i>titsi ña'a ñu'ún saán kuú chindei títsií ñàá</i> | <i>de la mujer tierra engendrarla tras el</i>     |
| <i>chaa ndakuai ta'vii nuú ñàá/ ra vichi kuun</i>   | <i>largo éxtasis de la ofrenda y lloverá como</i> |
| <i>savi tono kuia yata/ ra saán naa ndakoó</i>      | <i>hace mil años para despertar la vida</i>       |
| <i>yivi</i>   | <i>Sánchez Santiago [2008].</i>                   |

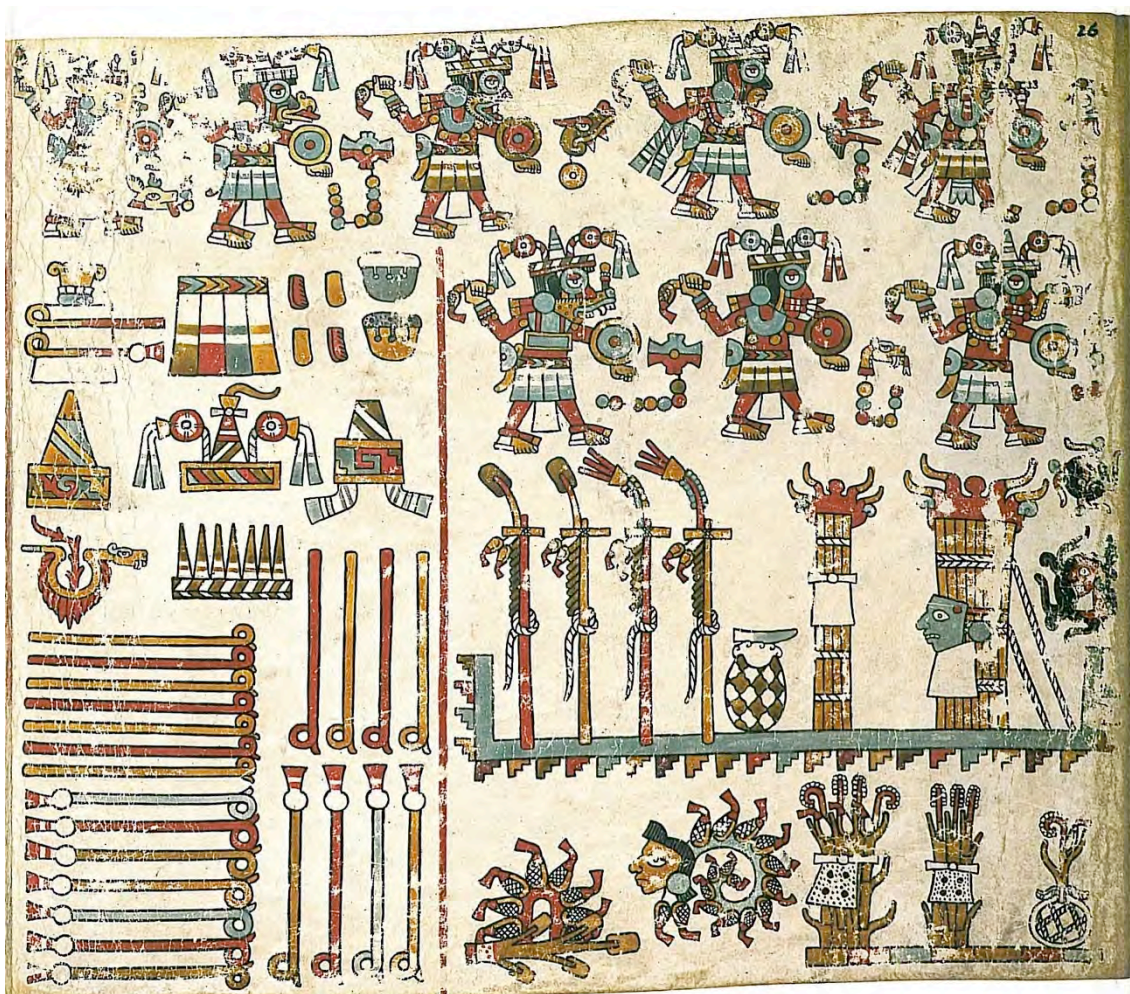




A mediados de año ocurrió un hecho insólito. Cuando el sol se levantó por primera vez sobre una columna de piedra, empezó a soplar un viento tan caliente que quemaba. Este aire destruyó la primera planta de maíz y trajo gran sequía. Los ancianos sacerdotes se juntaron a cavilar sobre cómo se podría remediar el desastre. Acordaron realizar ofrendas al Cielo y a la Tierra, al *ñuhu* del maíz y al dios de la lluvia, cuya efigie se colocó sobre un tapete de plumas. Las ofrendas surtieron efecto: el agua brotó de la tierra y el dios de la lluvia se manifestó en persona para ordenarle al *ñuhu* del agua producir la lluvia con sus lágrimas. La lluvia cayó en la tierra, la fertilizó, y allí creció la planta llena de mazorcas. Había suficiente agua hasta para provecho de los hombres. La primera planta de maíz fue personificada por *ñuhu* Siete Movimiento y la señora Siete Hierba; a ellos se dedicaron ofrendas en señal de agradecimiento: Una olla con tabaco o *piciete*, una vasija de pulque y un recipiente de sangre, así como corazones, plumas de aves preciosas y joyas de turquesa. Una vez que se cosecharon las mazorcas, los mismos dioses se prepararon para una ceremonia: iban ataviados como el dios de la lluvia, para honrarlo, o tal vez actuaban como *tlaloques* o sea ayudantes de esta deidad. Cada uno llevaba una mazorca levantada como hacha y una rodela, y así armados, ejecutaron una danza que parecía de guerra <sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Este texto es la interpretación del primer ritual de la lluvia Manuel A. Hermann Lejarazu and Krystina M. Libura. *La creación del mundo según el Códice Vindobonensis*. Tran. Ubaldo López García. México D.F.: Ediciones Tecolote, 2007. Print. : 48.





El Mar en el código Yuta Tno'o (Vindobonensis)



Cuenta<sup>50</sup> don Marcelino, que decían los abuelos de antes, que hace mucho tiempo el Señor de la Lluvia, poseedor del Agua y el Señor Viento, dueño del Aire, tuvieron como cuna el corazón del mar Lucas [2010a].

#### El Señor 9 Viento



También dicen que había dos hermanos que cuidaban de un árbol, continúa Don Marcelino, que si lo comes te duermes. El mayor era dueño del Sol y el menor, de la Luna. Ellos le sacaron los ojos a una Serpiente. Sus ojos eran brillantes, uno más que el otro. El más resplandeciente es el Sol y el otro, la Luna. Cuando los hermanos se pelean, el Dios de la Lluvia se enojaba con ellos y se escuchaban truenos en el cielo Lucas [2010a].

El Señor de la Lluvia y la Señora del Maíz viven en la misma casa. Ella es la Señora de la Lluvia también y cuando Él sale a trabajar, Ella se queda a cocinar. Su grito es un trueno suave y ligero,

<sup>50</sup> Intento a través de esta narración dejar que sean los propios *Na Savi* quienes describan la fiesta de San Marcos. Por ello mis comentarios subjetivos y el análisis etnodramático están al margen, al pie de página, como hasta hoy en día es el lugar que ocupan los textos mágicos. Como un hecho simbólico, tal vez ingenuo, margino mi propio discurso académico e intento explorar un posible camino que transmita conocimientos lejos de las cárceles del cánón científico colonialista. Con ello intento motivar a los *Na Savi* que sean ellos mismos quienes describan sus etnodramas contándonos sus historias y encontrando su propio camino, si así lo desean. Este texto está construido con datos etnográficos. Sin embargo he editado el texto con el fin de construir un puente a Occidente, respetando algunas cosas que ni siquiera son claras para mi raciocentrismo. Intento contar sus historias sagradas en torno al Señor de la Lluvia con el estilo y lenguaje con la que ellos me las contaron. Quiero recordar al lector que este es un mero ejercicio que realizo con la osadía de ser un aprendiz. Así mismo aparecerán las palabras en *Tu'un Savi*, con su traducción al español, que Don Marcelino le dice a la Lluvia.

pero el del Señor de la Lluvia, es estrepitoso. Él la cuida a Ella, y Ella se encarga de los hombres Frijol Lucas [2010a].

Los abuelos Ancianos, Señor 8 Lagarto y Señora 4 Perro procrearon a la Señora Maíz que brota de la tierra Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b: 88].



Ofelia agrega después, que los hijos del Señor de la Lluvia pasan por las montañas una vez al año. Ellos son los Remolinos del Agua, mientras caminan, se escucha un viento fuerte. Cuando esto ocurre, se roban el sabor de los alimentos. Si Ellos se enamoran de alguna muchacha, se la llevan; ella empieza a adelgazar y luego muere. Hay un ritual para recuperarla. Cuando Ellos vienen, todas las chicas se guardan en sus casas para evitar el rapto Pineda Ortiz [2010].

El Maíz, el Frijol son seres humanos vivos que nacen de la tierra. Aquel que los desperdicia, los desprecia a ellos Pineda Ortiz [2010].

El menos enojón de los Dioses<sup>51</sup> *Ñuu Saví*, es el Señor Sol, porque sale todos los días. El más enojón y voluble, es el de la Lluvia; puede afectar la cosecha, haciendo que llueva demasiado, o poco<sup>52</sup>. A las personas les puede sacar ronchas. La Lluvia lo cambia todo; las cigarras le cantan a la semilla cuando llueve para que crezca. Cuando empieza a llover<sup>53</sup>, no se debe de comer, ni peinarse, como signo de respeto, pues todas las cosas que no son hechas por el hombre, merecen respeto Pineda Ortiz [2010].

Don Marcelino dice que *Saví* es un ser vivo, se mueve y está en todas partes<sup>54</sup>. A partir de que decidió regar la tierra, nadie podrá decidir sobre su trabajo. No hay Dios más supremo que Él. El

<sup>51</sup> Vemos la influencia de occidente en llamar Dioses a sus entidades invisibles. Tal vez deberíamos hablar de *personificación somática* de fuerzas naturales-emocionales-sociales. El término es de Weisz Gabriel Weisz. "Personificaciones somáticas." *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada* 1 (1996): 65-82. Print..

<sup>52</sup> Lluvias escasas, lluvias excesivas, lluvias inoportunas, en estos tres fenómenos se resume buena parte de las pesadillas de las sociedades mesoamericanas que basaban su existencia en la agricultura temporal. Las precipitaciones sólo eran bienvenidas cuando se registraban cantidades adecuadas y en momentos precisos. Si no lograban conjugarse ambos factores, las consecuencias podían ser funestas y desembocar en hambrunas, mortandades o migraciones (López Luján, 2009: 52).

<sup>54</sup> Veo aquí la influencia de la doctrina cristiana sobre la omnipresencia de Dios.

Señor de la Lluvia es el más importante de los Dioses, se le ofrenda para que sea benévolo con la cosecha y para que cure enfermedades Lucas [2010b].

Algunos no creen en los Dioses antiguos. Aunque existiera un único<sup>55</sup> Dios y éste fuera más importante, el Señor de la Lluvia jamás creería en Él. Aunque Éste tuviera poder sobre las cosas, Él no permitiría que interfiriera en sus actividades. Finalmente han llegado a un acuerdo López Luján [2009 :52-57: 52]. *Savi* se encarga del agua<sup>56</sup> y el Dios cristiano tiene el lugar o poder de hacer las cosas que Él decida sobre las comunidades o las personas. Él habló con otros Dioses y que Él le daría agua a todo aquel lugar, a toda aquella persona que cuidara el agua. En caso de que no la cuidaran, él secaría todas las aguas que hay, que si alguien le pegara un rayo o se morían por causa del Agua o de la Lluvia, era porque así era necesario. Porque Él lo estaba castigando, por algo que había hecho Lucas [2010b].

Antes de que nacieran los seres humanos, el Dueño del Agua bajó del cielo a regar las montañas, pero no tocó la Tierra, entonces nacieron las piedras de la Lluvia<sup>57</sup> en todas las comunidades de *Nuu Savi*, es por ello que están en la cima de muchas montañas. Estas piedras sagradas representan a los

<sup>55</sup> No he querido cambiar la formulación de ideas en mi redacción, puesto que éstas rompen con la lógica logocéntrica. Así me fueron comunicadas. No he cedido a la tentación de querer editar el texto.

<sup>56</sup> Fue la fecha sagrada en que el Señor 9 Viento, Quetzalcoatl cargó en sus hombros el agua divina y la repartió a los ríos y montes, a las comunidades de la Mixteca, [Así el dios Remolino inició el ciclo agrario-ritual, determinó las temporadas y las fechas sagradas de los pueblos, e hizo posible la vida de la gente y de las naciones.] En código *Vindobonensis* vemos cómo Quetzalcóatl, el Señor 9 Viento baja a la Mixteca y coloca el agua en mares, lagos y ríos.

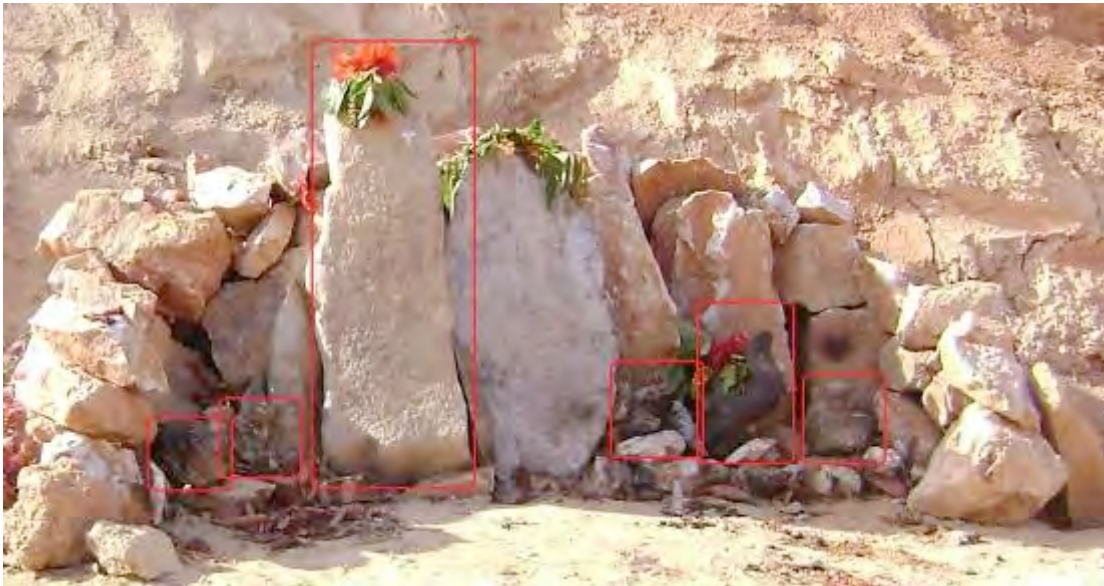
<sup>57</sup> “Durante la siembra y durante la cosecha, tienen lugar ceremonias propiciatorias en las que se ofrendan animales y alimentos líquidos al espíritu de la tierra. El campesino, al igual que sus parientes y ayudantes, festeja la cosecha en gratitud al espíritu de la tierra.

El complejo ritual más importante es aquél cuyos fines son la invocación de la lluvia, el cual se presenta con mayor frecuencia en la Mixteca Alta y guerrerense; en esta última, según ciertos datos, la deidad de la lluvia está estructurada dentro de una jerarquía de diferentes campos de autoridad. En los lugares señalados, se reza y se hacen ofrendas de animales, copal y flores a San Marcos, poco antes de que se inicie la temporada de lluvias. Estos ritos tienden a ser más bien de la comunidad que idiosincrásicos, no obstante que algunos individuos o algunos grupos pequeños pueden recurrir a los servicios de un “hacedor de lluvia”.

Se presenta una amplia asociación de un ídolo y de una colina o cueva con una determinada población. En Guerrero, los ancianos, en nombre de toda la sociedad, hacen ofrendas en las colinas a ídolos de piedra que representan a la lluvia. En la Mixteca Alta, uno o varios ancianos offician en una cueva y las ofrendas se hacen en altares de roca natural frente a la estalactita o piedra tallada que representa a *Savi*: la lluvia. Algunos datos de la Mixteca Alta sugieren que existe un culto de propiciación de lluvia en el cual los guardianes de piedra especiales heredan éstas así como los derechos rituales, en línea familiar. Las piedras representan a la lluvia y tienen el poder inherente de ayudar a hacer que la cosecha sea productiva, de proteger al pueblo y traer la lluvia. Las figurillas prehispánicas halladas en los campos, se guardan en el altar familiar, en algún lugar de la casa o los individuos las portan consigo; tales idolillos son considerados como dioses de los antepasados y se piensa que traen buenas lluvias y cosechas y que protegen la casa. Los curanderos y los adivinos llevan figurillas de éstas consigo; tales idolillos son considerados como dioses de los antepasados y se piensa que traen buenas lluvias y cosechas y que protegen la casa. Los curanderos y los adivinos llevan figurillas de éstas consigo. Los manantiales, las corrientes y los pantanos son considerados como lugares santos, investidos del poder del espíritu que los habita o de cualquier fuerza; tales creencias están presentes en todas las zonas” Robert S. Ravicz. *Organización Social de los Mixtecos*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1980. Print. : 81.



Señores de la Lluvia de cada montaña. Cada comunidad ofrenda la Lluvia local como Lluvia principal. También hay una piedra en el cerro de El Jicaral junto a la Iglesia, el panteón y el Jardín de Niños. Ahí está su casa, junto a un árbol. La piedra del Señor de la Lluvia ha estado ahí desde entonces Lucas [2010b].



Las piedras de la Lluvia FOTO: Paúl Cortés.

Don Marcelino dice que desde chico, ha visto ahí a las piedras de la Lluvia. Desconoce si las recogieron sus abuelos o demás ancestros, sin embargo, él cree que desde siempre han estado ahí. Lo mismo sucede con las treinta piedras que descansan en círculo sobre la montaña de al lado. Fue otro de los lugares principales donde se hacía fiesta, al mismo tiempo que esta montaña, pero el encargado del lugar, amigo de Don Marcelino, ya murió y cesó la fiesta ahí Lucas [2010b].

Hace mucho tiempo, algunos animales que eran dueños del lugar se convirtieron en piedras, por eso, junto a la piedra de la Lluvia está El Señor Venado, La Señora Ardilla, el Señor Faisán, El Señor Conejo y la Señora Águila. Todos ellos son Señores de la Lluvia, los Señores del lugar que acompañan<sup>58</sup> a la Lluvia principal. Uno de ellos tiene la forma de mujer. En total son siete, pero una de ellas se rompió ahora que la movieron para construir la escuela. No es peligroso que se haya roto, pero representa a uno de los acompañantes del Señor de la Lluvia Lucas [2010b].

Los compañeros Lluvia también nacieron del corazón del mar hacia la tierra. Todos son Señores de la Lluvia. Aquí los seres humanos de la tierra le tienen que agradecer a todos Lucas [2010b].

<sup>58</sup> Quizá los acompañantes de la Lluvia puedan compararse a los Tlaloques de la cultura mexicana que conviven con Tláloc.

Hay una piedra que se extravió y representaba la casa principal del Fuego. Si alguien está enfermo, le pueden cambiar su fecha de nacimiento, para alargarle la vida. Esa piedra fue traída de Coluna (es probable que se refiera a Chalcatongo) y estaba amarrada a otra para que se reconociera.<sup>59</sup> Es la única con la que se le podía hacer el cambio de año, o pedir por cosas personales. Desgraciadamente esta piedra desapareció cuando movieron al Señor de la Lluvia y tiraron su árbol para construir el nuevo jardín de niños dice don Marcelino Lucas [2010b].

Don Marcelino dice que los niños al cumplir los tres años<sup>60</sup> deben ser presentados ante el Señor de la Lluvia para transformarse en Lluvia y a partir de ese momento, tendrán una vida larga y se salvarán de todas las Enfermedades. Los niños pequeños, si están muy delicados van y cambian su edad, la fecha de su nacimiento y se empieza a recuperar y dejan de enfermarse. A la gente mayor les alargan la vida cambiando la fecha de su nacimiento<sup>61</sup>. El ritual se celebra de noche, llevando ofrendas y un arco de la vida hecho de flores. Se pide que la vida del niño sea larga, porque ya forma parte de la tierra Lucas [2010b].

La fiesta de San Marcos<sup>62</sup> se celebra en El Jicaral a finales de abril pues las Lluvias comienzan regularmente en mayo<sup>63</sup>. La fiesta se celebra el día 24 desde las 10 de la mañana hasta la madrugada del día siguiente cada año<sup>64</sup>. Es un ritual muy largo y cansado.

---

<sup>59</sup> Don Marcelino durante la petición invoca a Santo Coluna.

<sup>60</sup> El sistema inmunitario de un niño madura a los tres años.

<sup>61</sup> Es un truco que se hace para engañar el tiempo.

<sup>62</sup> La visión cristiana se impone sobre el nombre de San Marcos. "Si cada comunidad agrícola, si cada *calpulli*, había tenido una figura sagrada a un dios particular al cual sacrificaban y tributaban, éste fue sustituido por algún santo patrón de la iglesia cristiana. En las iglesias –ahora espacios cerrados contruidos conforme con una arquitectura europea-, de acuerdo con el nuevo calendario y la nueva liturgia, se establecieron los días de realización, de continua repetición de los sacrificios cristianos: las misas dominicales, las de los santos o auxiliares de Dios, las de honrar a la Virgen María, la gran intercesora entre Dios y los hombres." M. Pastor. "La visión cristiana del sacrificio humano." *Arqueología Mexicana* (2003) Print.: 62.

<sup>63</sup> En la cultura mexicana había cuatro fechas clave relacionados con la Lluvia y el maíz. Existen varias descripciones de estos rituales documentados en varias fuentes históricas. Incluso hoy se mantienen vigentes. "Había cuatro fechas clave de este calendario agrícola: el inicio del año calendárico mexicana (febrero 12); la siembra (abril 30); el apogeo de las lluvias y el crecimiento del maíz (agosto 13), y la cosecha (octubre 30). En estas fechas, en el calendario mexicana se programaban significativos ritos que pueden ser analizados con gran detalle. Se trata de las fiestas *atlacahualo*, *huey tozotli*, *tlaxochimaco* y *tepeilhuitl*. (...)" Joahanna Broda. "Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana." *Arqueología Mexicana* VII.41 (2000): 48-55. Print.: 51.

<sup>64</sup> Para entender el tiempo ritual hay que darle un vistazo al calendario mixteco. Había una correspondencia entre el ritual de la Lluvia mexicana y la temporada de Lluvia "Mis investigaciones acerca del significado de las fiestas del calendario mexicana me han llevado a proponer que existía una correspondencia entre el año trópico, los ciclos naturales y los ritos mexicanos." Joahanna Broda. "Ciclos de fiestas y calendario solar mexicana." *Arqueología Mexicana* VII.41 (2000): 48-55. Print.: 50.

Año con año<sup>65</sup> en El Jicaral el día de San Marcos<sup>66</sup> se le celebra un ritual para pedir las Lluvias arriba de la montaña frente a las piedras sagradas, esta tradición se ha perpetuado desde tiempos de los Abuelos y permanece viva. Ofelia me comenta que antes los niños bajaban de la montaña con collares hechos de flores dulces y los llevaban a sus casas el día de la fiesta. Sólo ellos podían hacerlo, pues ellos representan salud y prosperidad.



Representación de Ñuu Savi según el Códice Tutsa No'o

La comunidad se autodenomina pueblo o gente de la Lluvia<sup>67</sup>, ellos también son hijos de la Lluvia. La comunidad le teme, porque es muy poderoso. A Savi también lo llaman San Marcos<sup>68</sup>, Tata, Patrón, Ñu'u Savi, Señor de la Lluvia, Dios de la Lluvia, Dueño del Agua.

<sup>65</sup> El etnodrama es cíclico porque debe ser repetido cada año y por las palabras y acciones con objetos que se repiten una y otra vez como la acción solar y el temporal de Lluvias. Es un "Ahora comemos porque queremos seguir haciéndolo".

<sup>66</sup> "Los pueblos agrícolas de Mesoamérica requirieron, ya en la Nueva España, personajes que sustituyeran a las antiguas deidades del agua y de la lluvia, de ahí que algunos de los santos cristianos tomaran ese papel o lo continuaran desde el Viejo Mundo. La época colonial estuvo llena de devociones y cultos populares a los santos propiciadores de lluvias, y muchos de ellos continúan hasta nuestros días" Eduardo Merlo Juárez. "El culto a la Lluvia en la Colonia. Los santos lluviosos." *Arqueología Mexicana* XVI.96 (2009): 64-8. Print.: 64.

<sup>67</sup> El Pueblo y la Montaña de la Lluvia, la Mixteca [Ñuu Dzavui].

<sup>68</sup> En algunas comunidades de Guerrero que colindan con Oaxaca el culto a San Marcos como fusión con Savi está presente. En estos lugares se pide a la Imagen de San Marcos que carga un bule para el agua, una mazorca y una calabaza Samuel L. Villela F. "El culto a las deidades de la lluvia en la Montaña de Guerrero." *Arqueología Mexicana. Dioses de la lluvia*. XVI.96 (2009): 69-72. Print.: 70.



FOTO: Bernardo Pérez Soler

El Sol anualmente anuncia que es tiempo de la siembra<sup>69</sup>. Don Marcelino avisa a la comunidad lanzando cohetes al cielo que el ritual ha iniciado<sup>70</sup>. Este último se convierte en un reloj auditivo que marca los momentos cumbres del etnodrama. Algunas veces, cuando la banda particular de El Jicaral no ha sido contratada en otra comunidad, esta toca en la fiesta de su pueblo, pero en los últimos tres años que estuve, no lo hizo. A pesar de que el ritual dura dieciséis horas aproximadamente, Don Marcelino dice que durante la fiesta el tiempo pasa rápido, no se siente y que tal vez esto sucede porque al estar con el Señor de la Lluvia, le quita el sueño, no se da cuenta y ya es de noche, ya está amaneciendo y está a punto de terminar.

<sup>69</sup> El Sol es quien marca los relojes agrícolas. “Del paso del Sol por el cenit depende también el fenómeno climatológico de la estación de lluvias. El primer caso cenital anuncia en Mesoamérica que pronto caerán las lluvias, las que a su vez, son la condición necesaria para iniciar la siembra del maíz” (Broda, 2000, pág. 51). También es importante mirar la dualidad del calendario marcando un tiempo seco y otro mojado. “La división dual del año en estación seca (tonalco) y de lluvias (xopan) era fundamental. Las ceremonias de los dioses de la lluvia y de las deidades del maíz y de la tierra constituían el ciclo calendárico básico” Broda. : 50.

<sup>70</sup> El tono rítmico que utiliza Don Marcelino al pronunciar las palabras del Lenguaje de la Lluvia y los truenos de los cohetes constituyen la partitura musical. Es como si imitase el tono grave y estrepitoso de la voz del Señor de la Lluvia. Me imagino que al realizar el etnodrama se detiene el tiempo y se ejecuta de nuevo el primer y único ritual que está representado en el Códice *Yuta Tno'o*. El plan maestro del etnodrama está regido por el movimiento de los astros. Se ha sacralizado un tiempo húmedo, el temporal de Lluvias.





Banda Particular El Jicaral FOTO: David May

El Señor de la Lluvia principal descansa en la cima de un cerro en el pueblo de *Nuu Tiaxín*. Esta es su casa<sup>71</sup>. “Cuando se les da poder a las piedras, ellas toman un lugar”, me dice Ofelia Pineda Ortiz [2010].<sup>72</sup>

Esta se conoce como la montaña del Señor de la Lluvia<sup>73</sup>. Es un lugar sagrado, antes, durante y después de la fiesta. Lo que convierte al espacio sagrado en algo diferente, es cuando *Savi* baja y se

<sup>71</sup> Existe otro espacio dentro de la percepción de Don Marcelino, el espacio mítico; esto no es otra cosa que un espacio físico interiorizado. Un espacio que se manifiesta en los sueños y es ocupado por el Dios de la Lluvia cuando Don Marcelino está en un estado de conciencia alterado bajo los efectos del aguardiente y el cansancio. Ahí Don Marcelino puede ocupar con su cuerpo alterado el espacio mítico. Muchas de las acciones rituales están enfocadas a crear este espacio psíquico que le permite establecer un diálogo con la Lluvia.

<sup>72</sup> El etnodrama que analizo tiene correspondencias territoriales muy importantes como son los cuerpos entretejidos de La Lluvia, la Montaña, la Tierra, el pueblo y la comunidad.

<sup>73</sup> “En muchas culturas el centro cósmico por excelencia es la montaña sagrada, que acumula múltiples simbolismos: es alta, vertical, cercana al cielo, y comparte su trascendencia; por ello el símbolo humano del cosmos. Todo templo, palacio, santuario o árbol en su cima asimilan las cualidades del cerro y se hacen proyecciones de la montaña sagrada. Las montañas son pilares o axis mundi que unen la tierra y el cielo, al que sostienen; por ello son zona liminal, de transición entre mundos. En su entorno se generan nubes, neblina, llovizna, truenos y rayos que atraen el agua; su cumbre, desde la que se dominan los cuatro puntos cardinales, es el dominio de esos meteoros atmosféricos a los que se realiza todo tipo de rituales” A. M. Barabas. *Dones, dueños y santos. Ensayo sobre religiones en Oaxaca*. México: INAH. Grupo Editoria Miguel Ángel Porrúa, 2006. Print. : 70-71.

sienta sobre la silla que se le preparó. *N̄uu Saví*, significa el pueblo de la lluvia, pueblo es el lugar y su gente<sup>74</sup>.

En El Jicaral estuvo otro señor que vivió en el barrio, y decía que él igual hacía ofrenda al Señor de la Lluvia, y que cuando ya regresaban de sus casas hacían fiesta y tocaban la guitarra y el violín y tenían fiesta en honor al Señor de la Lluvia, me contó Ofelia.



Montaña del Señor de la Lluvia (FOTO: Bernardo Pérez Soler)

El Árbol es la casa del Señor de la Lluvia. Don Marcelino dice que cuando él conoció el árbol de pequeño, no estaba tan cerca de la piedra sagrada y cuando se hizo grande empezó a cargarla, entonces el árbol se convirtió en su casa y nacieron los demás árboles, y ya lo cubrían<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> El territorio es clave para entender la cultura mixteca.

<sup>75</sup> “Que las cumbres de los cerros fueron lugares sagrados, nos lo confirman tanto la arqueología como las fuentes” Barbro Dahlgren de Jordan. *La mixteca: su cultura e historia prehispánicas*. 2ª ed. México, D.F.: UNAM, 1966. Print. : 237.

### **Ka'an ra xi'in Savi / El habla con la Lluvia**

Don Marcelino se comprometió a cuidar este lugar durante toda su vida. Uno de sus amigos eligió al Señor Águila y el otro al Señor Perro y también le dedicaron su vida. Los dos son también Montañas de la Lluvia, pero se les dice así por las formas de Águila y Perro que tienen.

*Savi* habla con Don Marcelino a través de sus sueños, que él debe interpretar. Ahí lo ve, al igual que en algún momento del ritual.<sup>76</sup>

Hace dos años, el día de San Marcos, *Ñu'un Savi* se le apareció en sueños a Don Marcelino, se lo llevó a pasear por el pueblo y le mostró montones de maíz, frijol y tortillas tiradas, entre otras cosas, y le dijo:

#### **SEÑOR DE LA LLUVIA:**

Tú vienes a pedirme a que le dé de comer a tu gente, que le dé de comer a tu pueblo, me pides por ello y tiran todo eso. Diles cuando vengan otra vez, cuando vengas a hablar conmigo y ellos vengan donde yo estoy, que todo lo que ellos tiran, tiene vida, y todo lo que ellos tiran son personas, son las mujeres de maíz, los hombre de frijol, todas ellas son personas, los seres humanos no las hacen, la tierra los hace y ellos les hacen daño Lucas [2010b].

Lo que pide el Señor de la Lluvia más que nada es respeto a las cosas que Él da; pide más comida para la comunidad, se asegura que coman todos, o cuando hay más Señores de la Lluvia, que han aparecido en otros lugares, Él también pide más comida para Ellos.

El año pasado [2009] hubo mucha gente, y al día siguiente el Señor de la Lluvia, vino y le pidió en sueños comida para otras siete casas.

#### **SEÑOR DE LA LLUVIA:**

Te faltó llamar a los demás; te faltó llamar a los siete menores. No alcanzó tu comida Lucas [2010b].

---

<sup>76</sup> El Dios de la Lluvia habla, sentado sobre palmas y hojas (Anders, Jansen, & Pérez Jiménez, 1992: 142).



Don Marcelino bebiendo aguardiente (Foto: David May)

Ofelia me contó que don Marcelino nació en El Jicaral igual que su madre. Pero ella, de muy joven, cuando él era pequeño, se perdió en el camino a Jicayán, el pueblo de enfrente; dicen siempre que ha sido un camino muy pesado, de hecho en la ruta hay una piedra, donde se puede aprender a leer la baraja, pues todo está escrito ahí.

Y la mamá de él, de noche, regresó y se encontró un hombre que le ofreció de beber y ella bebió, se puso mal y nunca se recuperó, nunca regresó a la normalidad. Y al final dijo que su amigo vivía en una cueva embrujada, y se quedó allá a vivir la señora en esa cueva. Dicen que a su mamá se la llevó un espíritu negativo. Desde entonces Don Marcelino ha perseguido a los seres que viven en las cuevas. Su sueño es poder hablar con los seres que forman parte de la naturaleza que son humanos como nosotros. *Na yukú*, los del monte. Ellos no matan, son distintos, son seres del mundo. Lo único que él dice (don Marcelino) que no tienen son las extremidades, no se sientan como nosotros, porque ellos están completamente estirados, no tienen manos ni pies, y él los ha visto.



Ofelia continúa contando que Don Marcelino dice que siempre ha visto a una mujer, él la encontrado en las cascadas escondidas, bañándose. Pero cuando él se acerca, ella se va, no habla con él, pero sí ha hablado con otros de la comunidad.

Me cuenta Ofelia que en el 2007 Don Marcelino soñó que había una fila de personas, algunos para los asesinos, otros para los que hacen brujería. Y le preguntaron a qué se dedicaba. Y él dijo que curaba a las personas. Un señor le dio una camisa y un pantalón y le dijeron “Regrésate”. “Su familia ya estaba llorando porque se había muerto y revivió “. Y agrega “Don Marcelino no va a morir, sino se va a ir con los seres del monte”.

**OFELIA:**

Así, va a desaparecer como si nada y no va a volver. Pero no lo vamos a ver morir Pineda Ortiz [2010].

Antes, cuando Don Marcelino estaba joven ocupó algunos cargos en la comunidad, hacía servicios, ahora sus hijos lo hacen. La comunidad sabe que su trabajo es la festividad del Señor de la Lluvia y se le respeta su lugar. Él da los chivos, el vino, el aguardiente, las flores, si puede lleva música. Es la fiesta que a él le toca.

Ofelia dice que para hablar el lenguaje de la Lluvia hacen falta ciertas condiciones:

**OFELIA:**

Tienes que tener vocación, para aprender, tienes que desearlo tú, quererlo tú y aceptar todas las consecuencias. Porque si te dicen: “vamos a hablar con el Señor de la Lluvia” significa una noche sin dormir, y aparte de eso, que empiezas de la mañana y no vas a parar de hablar hasta el día siguiente (...) y si te dan tantos animales para sacrificar, tienes que hacerlo, hacer ofrendas (...) y luego, si alguien te dice “mira yo estoy muy enfermo, que me hagas mi cumpleaños o mi cambio de año al Señor de la Lluvia” tú vas y se lo haces Pineda Ortiz [2010].

Es día 25 de Abril. Para llegar a la montaña de la Lluvia hay que pasar por el templo católico. Don Marcelino al llegar frente a la iglesia se persigna con el dedo gordo.



Don Marcelino encendiendo un cohete (foto: Bernardo Pérez Soler)

Al llegar al lugar donde será el ritual, Don Marcelino saca una bolsa de copal<sup>77</sup>, enciende una fogata que servirá para quemar copal y después cocinar el chivo. El ritual inicia con el sonar de un cohete por la mañana. Los niños gritan y ríen por el retumbo. Se truenan treinta cohetes más o menos durante toda la ceremonia<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Objeto que lo identifica como sacerdote mixteco.

<sup>78</sup> Este sonido simula al trueno, señal de que la Lluvia está cerca. Ya al anochecer parece dibujarse en el Cielo una centella. Dicho acto impacta al oído y a la vista. Ensordece un momento y estremece el cuerpo de los participantes como lo hace el sonido de un trueno y la luz de un relámpago; es una sensación afectada por la fuerza del trueno y el poder del relámpago. El cohete viaja al cielo y toca las nubes, tal vez intentando intervenir, viajando de la tierra al cielo, viajando en sentido inverso al del rayo. Me pareció que cada proyectil iba marcando las etapas del ritual y señalando los momentos cruciales del etnodrama, avisando a la comunidad que estaba todavía en sus casas en qué parte del evento se encontraba.



Cirios adornados con hojas y flores (Foto: Bernardo Pérez Soler)

Don Marcelino coloca más ladrillos de tal forma que haya un piso liso en donde colocará las sillas que se utilizarán durante el ritual<sup>79</sup>. En la parte más alta, están las seis piedras de la Lluvia y la del Fuego. Las rocas tienen flores de cempasúchil y hay veladoras. De vez en cuando la gente de la comunidad le coloca flores o realiza rituales en ese sitio. Se coloca un palo por encima de los Señores de la Lluvia para ir colgando los collares de flores cuando estén listos. Pega con cera derretida las velas encendidas para que no se caigan.

Coloca un ramo de flores y hojas y las amarra alrededor del cirio en la parte alta y otro igual en la parte baja. Los cirios están colocados junto a las piedras. El Viento apaga las velas y Don Marcelino constantemente las vuelve a encender. Coloca unas ramas detrás del Árbol para evitar que el Viento las apague de nuevo.

<sup>79</sup> Este espacio reúne a los cuerpos, los objetos, las actividades a distintos tiempos. Es como un salón de fiestas, donde los invitados especiales están sentados, fumarán, recibirán regalos, beberán y comerán. Es un ritual lleno de detalles, de paciencia, de dedicación, un ritual largo que favorece la monotonía y el cansancio.

## Kakin yuvi / Poner la sillas

Del río se trae varias hojas de una planta especial llamada *Xikò'ó Sàví*, que quiere decir balde o bandeja de Lluvia<sup>80</sup>.

Don Marcelino arranca varias hojas de plátano y las corta en tiritas con los dedos siguiendo la textura de las mismas. Después, con su machete las corta todas iguales de aproximadamente 20 centímetros. Cada tirita representa una silla colocada especialmente para los invitados. Don Marcelino cuenta un número determinado de tiras y las amarra con otra tirita<sup>81</sup>.

Don Marcelino coloca horizontalmente, sobre la hoja de plátano, los amarres<sup>82</sup> juntos alineados de forma paralela y dos a los lados, uno o los dos verticalmente. Estos últimos abren paso para que el Señor de la Lluvia entre. Es como si se estuviera en una sala recibiendo a los invitados, dejando un espacio para que el principal pase para recibir su ofrenda, y entonces todos se colocan a su alrededor. Los demás se sientan en la entrada.

---

<sup>80</sup> Yo nunca la ví, los tres años que presencié el ritual.

<sup>81</sup> El primer año me pareció contar entre veintiséis y veintisiete amarres. En la primera entrevista Don Marcelino me dice que son cuatro amarres de treinta para los Señores de las Lluvias, que descansa en el Cielo y se encarga de regar el campo. La cuenta de treinta y tres está destinada para el Señor de la Lluvia principal. Además de la casa de la Lluvia y la casa del Fuego está la casa del Viento. Cuatro amarres de trece para los acompañantes de la Lluvia. Se invoca a las casas del Señor Conejo, Señor Águila, Señor Venado, Señor Ardilla, Señor Faisán y Señor Serpiente. Cuatro amarres de siete para que cuando nazca el Viento, cuando venga, se vaya, se pase directo al Cielo y no haga daño. Él puede soplar aire caliente y hacer que la milpa se doble o puede destruirla, pero también puede decidir irse al Cielo directamente sin hacerle daño<sup>81</sup>. Cuatro amarres de seis que significan germinidad y espiga. Son para que la espiga dé más semilla, más vida y germine la Tierra, y se dé una buena cosecha. Para que esto suceda se tiene que hablar principalmente con la Abeja del maíz, la de la milpa, y las del mar. Sin embargo no se sabe el número exacto de Señores en total, puesto que en algunos casos un Señor representa un conjunto de Señores. Agruparlos es su forma de llevar el conteo. En el primer año había un amarre a cada lado. Todo se lleva a las casas por números. Cada número representa un templo o casa. Cada casa, es de uno de los Señores, ya sea Enfermedad, ya sea Salud, Lluvia o Viento. El número 30 por ejemplo, es la casa de la Enfermedad y el 33 del Señor de la Lluvia. En otra ocasión me dijo que hacía 16 amarres en total. 4 de 33 que representan los cuatro puntos cardinales que conforman el círculo de la lluvia completo. Luego los siguientes números: 30, 25, 20, 18, 16, 13, 12, 11, 8, 7, 6 y 4 a la derecha de las sillas. Otro día me dijo que eran 15 amarres, 4 de 33, 30, 25, 20, 18, 13, 12, 11, 10, dos de 7, y 4.

<sup>82</sup> “En los códigos Fejévary-Mayer y Cospi el alineamiento de puntos y rayas significa una “mesa” con manojos de hojas o ramitas *Yuta Tno'O (Código Vindobonensis)* Santiago Apoala, Oaxaca:Print. contados en números especiales, parte central de ciertas ceremonias, realizadas hasta hoy entre los tlapanecos, mixtecos, cuicatecos, zapotecos y mixes” Ferdinand Anders, Maarten Jansen, and Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Origen e historia de los reyes mixtecos : libro explicativo del llamado Código Vindobonensis*. 1a ed. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992b. Print. : 90.





Don Marcelino corta la hoja de plátano en tiritas. FOTO: Bernardo Pérez Soler

#### DON MARCELINO:

|                                |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| <i>Òkò ùxì ùnì yuví</i>        | Treinta y tres petates         |
| <i>Òkò ùxì ùnì tiàyù</i>       | Treinta y tres sillas          |
| <i>Òkò ùxì ùnì kò'ó ndo</i>    | Treinta y tres platos suyos    |
| <i>[Òkò ùxì ùnì yaxín ndo]</i> | [Treinta y tres jícaras suyas] |
|                                | Lucas [2010-2011, LI: 00:05]   |

|  |   |
|--|---|
| <i>Ve'e Sàví ni xá'nu</i>                  | Templo de la Gran Lluvia                      |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                       | Gran Abundante                                |
| <i>Sàvi kuíká</i>                          | Lluvia rica                                   |
| <i>Yóko kuíká</i>                          | Cosecha rica                                  |
| <i>Vichin kakin yuví</i>                   | Ahora voy a poner los petates                 |
| <i>Vichin kakin tiàyù</i>                  | Ahora voy a poner las sillas                  |
| <i>[Vichin kakin kò'ó]</i>                 | Ahora voy a poner las platos                  |
| <i>[Vichin kakin yaxín]</i>                | Ahora voy a poner las jícaras                 |
| <i>Nùú mií xi'in táta Patrón San Marko</i> | Ante el Señor Patrón San Marcos <sup>83</sup> |
|  | Lucas [2010-2011, L1: 00:19]                  |

|                              |                                |
|------------------------------|--------------------------------|
| <i>Òkò ùxì ùnì yuví</i>      | Treinta y tres petates         |
| <i>Òkò ùxì ùnì tiàyù</i>     | Treinta y tres sillas          |
| <i>Òkò ùxì ùnì kò'ó</i>      | Treinta y tres platos          |
| <i>Òkò ùxì ùnì yaxín ndo</i> | Treinta y tres jícaras suyas   |
|                              | (Reconstrucción) <sup>84</sup> |

<sup>83</sup> Los evangelizadores al ver el profundo sentido religioso de los indígenas y la fuerza de sus “Dioses”, bautizaron al “Dios” mesoamericano como San Marcos, uno de los apóstoles de Jesús que escribe su vida y es representado por un tigre. Al este de Guerrero y oeste de Oaxaca, el Dios de la Lluvia es honrado bajo el nombre de San Marcos en tres culturas: la mixteca, la tlapaneca y la nahua. Incluso en algunos lugares se utiliza la figura de San Marcos o de un felino Vilella F. : 69.



**Don Marcelino coloca la base donde coloca las sillas. FOTO: Bernardo Pérez Soler**

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| <i>Òkò ùxì ùnì yuví</i>      | Treinta y tres petates       |
| <i>Òkò ùxì ùnì tiàyù</i>     | Treinta y tres sillas        |
| <i>Òkò ùxì ùnì kò'ó</i>      | Treinta y tres platos        |
| <i>Òkò ùxì ùnì yaxín ndo</i> | Treinta y tres jícaras suyas |
|                              | (Reconstrucción)             |

Los niños juegan alrededor mientras Don Marcelino habla con la Lluvia, su nieto se le acerca y lo abraza mientras prepara el altar<sup>85</sup>.

|                              |                              |
|------------------------------|------------------------------|
| <i>Òkò ùxì ùnì yuví</i>      | Treinta y tres petates       |
| <i>Òkò ùxì ùnì tiàyù</i>     | Treinta y tres sillas        |
| <i>Òkò ùxì ùnì kò'ó</i>      | Treinta y tres platos        |
| <i>Òkò ùxì ùnì yaxín ndo</i> | Treinta y tres jícaras suyas |
|                              | (Reconstrucción)             |

<sup>84</sup> Debido a que son cuatro amarres de 33 tiritas cada una, don Marcelino invoca a cada manojito. Es por ello que la silla treinta y tres se repite.

<sup>85</sup> Don Marcelino quizá piense en lo terrenos donde crecerá la milpa alrededor de El Jicaral<sup>85</sup>.





FOTO: Jonathan Iván Hernández

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <i>Òkò ùxì yuví</i>      | Treinta petates                           |
| <i>Òkò ùxì tiàyù</i>     | Treinta sillas                            |
| <i>Òkò ùxì kò'ó</i>      | Treinta platos suyos                      |
| <i>Òkò ùxì yaxín ndo</i> | Treinta jícaras suyas<br>(Reconstrucción) |



Don Marcelino haciendo los amarres. FOTO: Jonathan Iván Hernández

|                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| <i>Òkò ù'ùn yuví</i>      | Veinte y cinco petates       |
| <i>Òkò ù'ùn tiàyù</i>     | Veinte y cinco sillas        |
| <i>Òkò ù'ùn kò'ó</i>      | Veinte y cinco platos        |
| <i>Òkò ù'ùn yaxín ndo</i> | Veinte y cinco jícaras suyas |
|                           | (Reconstrucción)             |





Don Marcelino cuenta las tiritas. FOTO: Jonathan Iván Hernández

Òkò yuví    Veinte petates  
 Òkò tiàyù    Veinte sillas  
 Òkò kò'ó    Veinte platos  
 Òkò yaxín ndo    Veinte jícaras suyas  
                     (Reconstrucción)



Cortando flores de los árboles. Foto: Bernardo Pérez Soler

Xà'ùn ùnì yuví    Diez y ocho petates

*Xà'ùn ùnì tiàyù* Diez y ocho sillas  
*Xà'ùn ùnì kò'ó* Diez y ocho platos  
*Xà'ùn ùnì yaxín ndo* Diez y ocho jícaras suyas  
 (Reconstrucción)



Contando sillas y flores. (FOTO: Bernardo Pérez Soler)

*Xà'ùn iin yuví* Diez y seis petates  
*Xà'ùn iin tiàyù* Diez y seis sillas  
*Xà'ùn iin kò'ó* Diez y seis platos  
*Xà'ùn iin yaxín ndo* Diez y seis jícaras suyas  
 (Reconstrucción)

*Ùxì ùnì yuví* Trece petates<sup>86</sup>  
*Ùxì ùnì tiàyù* Trece sillas  
*Ùxì ùnì kò'ó* Trece platos  
*Ùxì ùnì yaxín ndo* Trece jícaras suyas  
 (Reconstrucción)

*Ùxì ùvì yuví* Doce petates  
*Ùxì ùvì tiàyù* Doce sillas

<sup>86</sup> Tal vez cada número de la cuenta de las sillas de los Señores del lugar guarda algún significado. La única relación que encontré es con el número trece.  $13 \times 4 = 52$  nos da el número de años de un siglo o una fase en el calendario mixteco.



*Ùxì ùvì kò'ó*    Doce platos  
*Ùxì ùvì yaxín ndo*    Doce jícaras suyas  
 (Reconstrucción)



FOTO: Jonathan Iván Hernández

*Ùxì iin yuví*    Once petates  
*Ùxì iin tiàyù*    Once sillas  
*Ùxì iin kò'ó*    Once platos  
*Ùxì iin yaxín ndo*    Once jícaras suyas  
 (Reconstrucción)



Cosiendo 33 collares con 33 flores. FOTO: Bernardo Pérez Soler

Algunos señores se trepan a los árboles, cortan las *ita vixi* flores dulces: así se llaman en mixteco porque su olor es dulce y vienen en un ramo; las colocan en un *ayatl*, las cortan del ramo y las vacían en un balde, después las cosen a través del pistilo con hilo y aguja hasta contar treinta y tres flores y amarran el collar. En total hacen treinta y tres collares rojos, blancos y rosados, número que representa el Señor de la Lluvia me instruyó don Marcelino<sup>87</sup>. Estos se colgarán del palo o cuerda colocado arriba de las piedras de los Señores de la Lluvia. Un collar rosado se coloca sobre la piedra principal y otro más alrededor de la botella de la bebida sagrada.

Cuando se hacía el ritual en la montaña de al lado, la que tiene treinta piedras, quien podía llevar los collares de flores eran los niños (las personas mayores, no), los cargaban desde la cima hasta las casas. Eso era un signo de prosperidad, de salud y de vida a la comunidad. Los collares visten la cabeza de los Señores de la Lluvia<sup>88</sup>.

El collar de flores es un gesto de dulzura para la personalidad colérica del Señor de la Lluvia; es importante para establecer una buena relación.

*Ùnà yuví* Ocho petates

<sup>87</sup> Tal vez este número esté relacionado con la edad de Cristo.

<sup>88</sup> Los collares aromacromáticos tal vez se puedan comparar a las joyas de turquesa o jade que aparecen en el códice Vindobonensis.

*Ùnà tiàyù* Ocho sillas  
*Ùnà kò'ó* Ocho platos  
*Ùnà yaxín ndo* Ocho jícaras suyas  
 (Reconstrucción)

*Ùxà yuví* Siete petates  
*Ùxà tiàyù* Siete sillas  
*Ùxà kò'ó* Siete platos  
*Ùxà yaxín ndo* Siete jícaras suyas  
 (Reconstrucción)



Don Marcelino amarrando una cuenta. FOTO Jonathan Iván Hernández

*Ìñù yuví* Seis petates  
*Ìñù tiàyù* Seis sillas  
*Ìñù kò'ó* Seis platos  
*Ìñù yaxín ndo* Seis jícaras suyas  
 (Reconstrucción)





Conos para el Señor de la Lluvia FOTO: David May

El amigo de Don Marcelino toma una hoja, la enrolla hasta formar un cono<sup>89</sup> y con un pedazo de ramita seco fija la figura del cono. Por el orificio más pequeño incrustan por el tallo dos flores de nanche de colores amarillo y naranja llamadas *ita lena* en *Tu'un Savi* y *cacaloxochitl* en *Nahuatl*. Se hacen treinta y tres conos con flores para el Señor de la Lluvia y se colocan sobre la hoja de plátano alrededor de las sillas formando un semicírculo en forma de U invertida. Los invitados entrarán a sentarse en su silla por la abertura del semicírculo<sup>90</sup>. La silla cuatro se coloca del lado derecho de las sillas.

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| <i>Kòmí yuví</i>      | Cuatro petates       |
| <i>Kòmí tiàyù</i>     | Cuatro sillas        |
| <i>Kòmí kò'ó</i>      | Cuatro platos        |
| <i>Kòmí yaxín ndo</i> | Cuatro jícaras suyas |
|                       | (Reconstrucción)     |

<sup>89</sup> Tal vez los tocados cónicos que lleva el Dios de la Lluvia y los primeros señores que danzaron a la Lluvia en el *Yuta Tno'o* tengan alguna correspondencia con estos morrales cónicos. En ese caso se convertiría en parte de una vestimenta cromática para los Dioses colocada al lado de las sillas.

<sup>90</sup> Encanto cromático: El verde de la hoja contrasta con el amarillo y naranja de la flor. Se intenta ofrecer a los Señores de la Lluvia y brindar a sus sentidos divinos un momento de placer y belleza a la vista de sus cuerpos.



FOTO: Bernardo Pérez Soler

Una vez montadas todas las sillas<sup>91</sup>, Don Marcelino coloca una bolita de copal sobre los amarres, mostrando así a los Señores que está a punto de invocar, que las sillas ya están listas, están puestas<sup>92</sup>. Lo siguiente será llamar a los Señores del lugar.

Este tipo de amarres también los hacen en los rituales de curación con cuentas diferentes.

### **Kasa tiuvi Saví / Hacer el círculo de la Lluvia**

<sup>91</sup> Las hojas de plátano se convierten en sillas: coloca una detrás de la cada lluvia de cada cerro y les otorga un nuevo orden.

<sup>92</sup> La hoja de una planta deja de ser planta y se convierte en silla de una entidad natural. Una imagen del Señor de la Lluvia sentado sobre palmas y hojas coincide de manera exacta con la descripción de Don Marcelino.





Don Marcelino invocando a los Señores de las Lluvias. FOTO: Bernardo Pérez Soler

Con su mano en la cabeza, un tono de voz distinto y con un ritmo repetitivo, Don Marcelino comienza a pronunciar oraciones antiguas transmitidas de generación en generación. A través de la palabra llama a todas las montañas y da el nombre de todos los lugares que existieron en el pasado. De esta forma logra crear un círculo con su llamado, pronunciando las palabras y llamando a todos los Señores<sup>93</sup>.

El cuerpo de Don Marcelino se extiende a través de su voz. Sus palabras viajan por el aire y llaman a las lluvias de cada montaña<sup>94</sup>. Su voz hace un círculo que recorre los cuatro puntos cardinales y convierten a la comunidad en el centro del círculo del agua<sup>95</sup>.



El círculo de la lluvia desde la montaña del Señor de la Lluvia

<sup>93</sup> En mi primera experiencia en el ritual, me percaté que estaba sentado frente a Don Marcelino al lado de las sillas para los invitados, como si los Señores de la Lluvia, y demás invitados sentados en sus sillas para recibir su ofrenda, comiendo y bebiendo con la comunidad, no existieran. Me había enajenado de la verdadera fiesta. Inclusive sentí que no estaba haciendo bien las cosas, pues no miraba hacia las fuerzas invisibles sino hacia los miembros de la comunidad. Don Marcelino y los miembros de la comunidad lo hacen muy bien, la sutileza de sus gestos corporales y faciales y el tono de su voz muestran su presencia apenas perceptible, especialmente cuando se acercan al altar. Después me di cuenta de su caminar lento, su nerviosismo, bajar la mirada y entrar en un estado sutilmente mágico que me parece reflexivo y subjetivo. Quizá su cerebro ritual representa en su mente a los invitados.

<sup>94</sup> Don Marcelino construye una maqueta en miniatura del espacio geográfico que lo circunda. Y al mismo tiempo su boca es un instrumento que amplifica su voz. Una especie de juguete sagrado Gabriel Weisz. *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. 1a ed. México: Siglo XXI, 1986b. Print. : 29-30.

<sup>95</sup> Don Marcelino “es portador de un mensaje que la comunidad le ha confiado” Gabriel Weisz. *El juego viviente: indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. 1a ed. México: Siglo XXI, 1986b. Print. : 62.



|                          |  |
|--------------------------|--|
| Sàví nikavanuu nùú mar   | Lluvia que se revolvió con la orilla del mar |
| Kaxi kòmí ya'ví nùú xánu | Lluvia que se hizo remolino sobre el volcán  |
| Sàví ndixa'un            | Lluvia siempre sabia                         |
| Sàví tô'o                | Lluvia respetuosa                            |
| Yukú to'ò                | Montaña respetable                           |

Lucas [2010-2011, L2: 00:19]

*Sàví nikukoo*<sup>96</sup> nùú ñuu Tukuati Lluvia que permanece frente al pueblo de *Tukuati*

Lucas [2011a]

|                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu</i> | Ahí está la Lluvia grande en edad     |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                | Ahí está la Abundancia grande en edad |
| <i>Sàví to'ò</i>                    | Lluvia respetable                     |
| <i>Yóko to'ò</i>                    | Abundante respetable                  |
| <i>Sàví kuíká</i>                   | Lluvia rica                           |
| <i>Yóko kuíká</i>                   | Abundante rica                        |
| <i>Ikán íyo Sàví nduvi</i>          | Allí se encuentra la Lluvia bonita    |
| <i>Sàví ndatun</i>                  | La Lluvia hermosa                     |

(Reconstrucción)

Don Marcelino llama al agua principal desde el mar, Acapulco, hasta *Yu'ú koó'yo*, palabra para designar a la antigua Ciudad Mexica, hoy Ciudad de México. Desde el Jicaral, llama a cada Lluvia que viene de cada Montaña y cada Pueblo; su voz se une a la de otros señores que hablan su lenguaje y su llamado; hacen círculos<sup>97</sup> de comunidad en comunidad, que inician desde la orilla del mar, pasando por El Jicaral y llegando al centro de México.

*Sàví niyukukava xini Yukú Iñũ* Lluvia que permanece en la cima del Monte Espinal

Lucas [2010-2011, L1: 00:26]

|                                     |                                       |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| <i>Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu</i> | Ahí está la Lluvia grande en edad     |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                | Ahí está la Abundancia grande en edad |
| <i>Sàví to'ò</i>                    | Lluvia respetable                     |
| <i>Yóko to'ò</i>                    | Vapor respetable                      |
| <i>Sàví kuíká</i>                   | Lluvia rica                           |
| <i>Yóko kuíká</i>                   | Vapor rico                            |
| <i>Ikán íyo Sàví nduvi</i>          | Allí se encuentra la Lluvia bonita    |
| <i>Sàví ndatun</i>                  | Lluvia hermosa                        |

<sup>96</sup> Don Marcelino juega con las palabras utilizando sinónimos u homófonos para significar distintos matices semánticos.

<sup>97</sup> En el código *Yuta Tno'o* aparece el mar con olas altas y espumosas y el océano donde habita el dragón destructor (el ciclón) Anders, Jansen, and Pérez Jiménez. : 94. Sin mucha imaginación podemos asociar el movimiento natural del remolino de viento al andar de la Serpiente de Viento que se comporta como pájaro bajando en círculos desde el cielo hasta la tierra. Este movimiento está presente tanto en la naturaleza misma del agua movida por el viento: el remolino, el huracán y el ciclón, como en las representaciones mixtecas circulares y elípticas de las olas del mar, el dragón destructor (el ciclón) del mar y las puntas del agua del código. Hay dos figuras geométricas posibles que figuran como columna vertebral del mito: el círculo y la espiral. Me parece a mí que el Lenguaje de la Lluvia es circular y la figura geométrica está presente en las técnicas corporales, las acciones rituales, los objetos, el tiempo y el espacio.

## (Reconstrucción)

*Sàví nikukoo nùú ñuu Kulebra* Lluvia que permanece frente al pueblo de la Culebra

Lucas [2011a]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está la Abundancia grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

## (Reconstrucción)

*Sàví nikukoo nùú ñuu Ítia tiàyù* Lluvia que permanece frente al pueblo de Cochoapa, Guerrero

Lucas [2011a]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está la Abundancia grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

## (Reconstrucción)

*Sàví ñuukava nùú Krúsín Itia Tu'un* Lluvia que permanece en el Río Prieto con forma de cruz

Lucas [2010-2011, L1: 00:29]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el Vapor grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò*<sup>98</sup> Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

<sup>98</sup> El difrasismo, el paralelismo y la repetición son constantes.

## (Reconstrucción)

|   |  |
|---|--|
| <i>Sàví ndikukava nùú ii ñuu Yukú Òvì</i> | Lluvia que permanece a orillas del pueblo de Ometepe |
| <i>Ikán ndikaà Sàví</i>                   | Ahí está la Lluvia                                   |
| <i>Sàví ndi xá'nu</i>                     | Lluvia completamente sabia                           |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                      | El que tiene el mando de todo lo que se cultiva      |
| <i>Sàví to'ò</i>                          | Respetable Lluvia                                    |
| <i>Yóko to'ò</i>                          | Respetable Vapor                                     |
| <i>Ñuu ka mií Sàví to'ò</i>               | Ahí está la mera Lluvia respetable                   |
| Lucas [2010-2011, L1: 00:33]              |  |

|  |   |
|--|---|
| <i>Sàví nikava nùú ñuu yu'ú koó'yo</i> | La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de México |
| <i>Ikán ndákaa mií Sàví nduvi</i>      | Allí se encuentra la Lluvia bonita                    |
| <i>Sàví ndatun</i>                     | Lluvia hermosa  |
| <i>Sàví nuni suu Sàví ñuu i</i>        | Lluvia en serio, Lluvia de mi pueblo                  |
| <i>Ikán ndákaa mií Sàví nduvi</i>      | Allí se encuentra la Lluvia bonita                    |
| <i>Ikán ndákaa mií Sàví ndiká'un</i>   | Ahí se encuentra la Lluvia que tiene el mando         |
| <i>Sàví tód'ò</i>                      | Lluvia respetuosa                                     |
| <i>Yukú tód'ò</i>                      | Montaña respetable                                    |
| <i>Sàví kuíká</i>                      | Lluvia rica   |
| <i>Yukú kuíká</i>                      | Montaña rica  |
| <i>Ikán íyo Sàví nduvi</i>             | Allí se encuentra la Lluvia bonita                    |
| <i>Sàví ndatun</i>                     | Lluvia hermosa  |
| <i>Ikán ndákaa Sàví</i>                | Allí se encuentra la Lluvia                           |
| <i>Kö sava ini</i>                     | que no hay envidia en ella                            |
| <i>Kö ñuunií ini</i>                   | que no hay envidia en ella                            |
| <i>Nixaaka xikí</i>                    | Aunque sea loma                                       |
| <i>Nixaaka yùvì</i>                    | Aunque sea barranca                                   |
| <i>Nixaaka ta'ví</i>                   | Aunque sea cañón                                      |
| <i>Nixaaka [yukú]</i>                  | Aunque sea montaña                                    |
| <i>Nixaaka nùú íyo yòkò nduchí na</i>  | Aun donde haya cosecha de frijoles                    |
| <i>Yòkò itu na</i>                     | Cosecha de maíz                                       |
| <i>Yòkò sì'và na</i>                   | Cosecha de semillas                                   |
| <i>Koso táta Patrón San Marko</i>      | Riega el Señor Patrón San Marcos                      |
| <i>Kö sava</i>                         | No es envidioso, no hay envidia en él                 |
| <i>Kö ñuunií ini ra</i>                | No hay envidia dentro de él                           |

Lucas [2010-2011, L2: 02:32]

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| <i>Sàví nikukava nùú Yukú Yù'và</i>  | Lluvia que permanece en la cara de la montaña Popocatepetl |
| <i>Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu</i> | Ahí está la Lluvia completamente sabia                     |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                 | Vapor antiguo  |
| <i>Sàví to'ò</i>                     | Respetable Lluvia  |
| <i>Yóko to'ò</i>                     | Respetable Vapor   |

Lucas [2010-2011, L1: 00:48]

|  |  |
|--|--|
| <i>Sàví ndikaà nùú ii ñuu Akapulko</i> | Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Acapulco |
| <i>Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu</i>   | Ahí está la Lluvia que tiene el mando                  |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                   | Vapor sabio  |

*Sàví to'ò* Respetable Lluvia  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
 Lucas [2010-2011, L1: 00:55]

*Sàví ndikaà nùú ñuu Tikuati* Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Remolinos  
*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Vapor antiguo  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yukú to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico

Lucas [2010-2011: L1: 01:03]

*Sàví ndaka va'a nùú ñuu Yuu Kaà* Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Putla  
*Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia que tiene el mando  
*Yóko ni xá'nu* Antiguo Vapor  
*Sàví ndaka va'a nùú yukú Yaxín* Lluvia que permanece en la cara del monte Jícara  
*Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la sabia Lluvia  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el gran Vapor  
*Sàví to'ò* Respetable Lluvia

Lucas [2010-2011, L1: 01:18]

*Sàví nikava nùú Kopala Ìtia tùún* La Lluvia que hizo remolino sobre el río Azul marino de Copala  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa  
*Sàví ndixa* Lluvia real  
*Suúvi Sàví yòkò xá'nu* No la Lluvia ...  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

Lucas [2010-2011, L2: 00:57]

*Sàví ndakaà va'á nùú ñuu Kopala* Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Copala  
*Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Vapor de gran edad  
*Sàví to'ò* Respetable Lluvia  
*Yóko to'ò* Respetable vapor  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico

Lucas [2010-2011, L1: 01:26]

*Sàví nikava nùú ñuu Sindia'á* La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo del Chilpancingo  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

Lucas [2010-2011, L2: 03:04]

*Sàví ndakava nùú ñuu Ìtia Ndio'o* Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Puebla  
*ikán ndikaà mií Sàví nduvi* Ahí está la mera Lluvia bonita

*Sàví ndatun* Lluvia preciosa  
*ikán íyo mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Vapor con experiencia  
*Sàví to'ò* Respetable Lluvia  
*Yóko to'ò* Vapor respetable

Lucas [2010-2011, L1: 01:38]

*Sàví ndikukava nùú ii ñuu Ítia Ndià'yù* Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Tlapa  
*Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia que tiene el mando  
*Yóko ni xá'nu* El que tiene el mando de todo lo que se cultiva

Lucas [2010-2011, L1: 02:43]

*Sàví ndàkava nùú ñuu Sindi Ya'á* Lluvia que permanece en la cara de la ciudad de Chilpancingo  
*Ikán ndikaà mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia hermosa  
*Sàví ndatun* La Lluvia generosa<sup>99</sup>

Lucas [2010-2011, L3: 02:33]

*Sàví nikava nùú ñuu Yu Sìin* La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Huajuapán  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa  
*Kö sava ini* No es envidioso  
*Kö ñuuní ini táta patrón San* No es envidioso el Patrón San Marcos  
*Marko*  
*Nixaaka yukú* Aunque sea montaña  
*Nixaaka xikí* Aunque sea loma  
*Koso táta Patrón San Marko* Riega el Señor Patrón San Marcos

Lucas [2010-2011, L2: 01:59]

*Sàví nikava nùú ñuu Sukuiya* La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Juxtlahuaca  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

Lucas [2010-2011, L2: 01:42]

*Sàví nikukoo yùkù Yukú Laguna* La Lluvia que se pobló en filas la montaña de la laguna  
 Encantada  
*Ikán ndikaà mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

Lucas [2010-2011, L2: 03:53]

*Sàví nikava xìní Yukú Chiñú* La Lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de El Chiñón

Lucas [2010-2011, L2: 04:05]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está la Abundancia grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable

<sup>99</sup> La milpa engendra al maíz con su cuerpo; éste debe ser protegido por Don Marcelino. Le pide a la Lluvia que sea generosa pero gentil, ya que el organismo de la milpa puede ahogarse o morir de sed o ser destruido por la Lluvia, quemado o arruinado por el Viento o la mazorca ser comida por las Abejas.

|                            |                                    |
|----------------------------|------------------------------------|
| <i>Yóko to'ò</i>           | Vapor respetable                   |
| <i>Sàví kuíká</i>          | Lluvia rica                        |
| <i>Yóko kuíká</i>          | Vapor rico                         |
| <i>Ikán íyo Sàví nduvi</i> | Allí se encuentra la Lluvia bonita |
| <i>Sàví ndatun</i>         | Lluvia hermosa                     |

(Reconstrucción)

La voz de Don Marcelino es un instrumento que propicia armonía. Su voz unida a la de otros se convierte en círculo del agua desde el mar, pasando por El Jicaral y llegando al México antiguo. De nuevo las bocas de los Señores que hablan el lenguaje de la Lluvia se unen para ofrecer una ofrenda al Señor de la Lluvia. Ellos tienen orejas y escuchan.

Hablar el lenguaje de la Lluvia es un momento de diálogo entre Don Marcelino y El Señor de la Lluvia. Hablará varias veces insistentemente desde la mañana hasta la madrugada del día siguiente durante todo el ritual. Interrumpirá su oración de cuando en cuando para hacer el sacrificio, entregar la ofrenda, quemar copal, beber aguardiente, cerveza, fumar tabaco y platicar con la comunidad.

Escucho algunas palabras en español como San Isidro, Santo Patrono San Marcos... Al hablar con la Lluvia, Don Marcelino, mira las sillas, otras veces cierra los ojos. Se toca la cabeza o recarga el peso de su cabeza en su mano y ésta en su rodilla.

Las palabras se repiten en muchos momentos, casi siempre con distintos matices y sutiles re combinaciones. El cuerpo de Don Marcelino se encorva como si buscara en su interior. Se mira concentrado, apacible<sup>100</sup>.

### Savi ñuu / Lluvias locales

Don Marcelino llama a las Lluvias que están cerca de la comunidad.

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| <i>Ta vichin nda kavi Sàví ñuu</i>    | Ahora voy a llamar a las Lluvias locales        |
| <i>Sàví ñuu</i>                       | La Lluvia de los pueblos                        |
| <i>Ndakà va'a yuú sòkò Yukú Kààní</i> | Permanece la piedra en el filo del Monte Largo  |
| <i>Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu</i>   | Ahí está la Lluvia que tiene el mando           |
| <i>Yóko ni xá'nu</i>                  | El que tiene el mando de todo lo que se cultiva |

Lucas [2010-2011, L1: 03:45]

<sup>100</sup> La piel se me enchina y me pregunto por el significado de cada palabra que pronuncia y lo que en su cerebro se representa. El Viento sopló fuertemente en un momento. Quizá el Señor Viento escuchó y manifiesta. Estoy tan lejos de leer los signos naturales como ellos lo hacen.

*Sàví ndikaà va'á nùú Yukú Tàchí* Lluvia que permanece en el Cerro del Aire  
*Ikán ndikaà mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia que tiene el mando  
*Yóko ni xá'nu* El que tiene el mando de todo lo que se cultiva  
*Sàví to'ò* Respetable Lluvia  
*Yóko to'ò* Vapor respetable

Lucas [2010-2011, L1: 03:55]

*Sàví ndakaá va'a nùú Cruci Itia Ndu'ú* Lluvia que permanece en la cruz del Río Grueso  
*Ikán ndikaà mií Sàví ní'i xá'nu* Ahí está la Lluvia que tiene el mando  
*Yóko ni xá'nu* El que tiene el mando de todo lo que se cultiva  
*Sàví to'ò* Respetable Lluvia  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico

Lucas [2010-2011, L1: 04:00]

*Ta Sàví ndikaà va'a xìní Yukú Yaà* Lluvia que permanece en la cima del monte de la Música  
*Ikán ndika mií Sàví* Ahí está la Lluvia  
*Sàví nduvi* Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia preciosa  
*Ra kòó saa va ini* Del que no es envidioso  
*Ra kòó ñu'u ni ini* Del que no es rencoroso

Lucas [2010-2011, L1: 04:08]

*Sàví nikava xìní Yukú Kìí yàà* La Lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de Coicoyán  
 de las Flores

(Lucas, 2010, L2, 04:14)

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el Vapor grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

(Reconstrucción)

*Sàví nikava nùú ñuu Itia kuáan* La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Alcozauca

Lucas [2010-2011, L2: 03:01]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el Vapor grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

(Reconstrucción)

*Sàví nikava nùú ñuu Yukú Sàví* La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de la Montaña  
Lluvia  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa  
Lucas [2010-2011, L2: 03:20]

*Sàví nikava xìní Yukú Kò'ó* La Lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de El Plato  
Lucas [2010-2011, L2: 04:08]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el Vapor grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa  
(Reconstrucción)

*Sàví nikukoo nùú ñuu Kasko Itia* Lluvia que permanece frente al pueblo del Pasto Casco  
Lucas [2011a]

*Ikán ndika mií Sàví ni xá'nu* Ahí está la Lluvia grande en edad  
*Yóko ni xá'nu* Ahí está el Vapor grande en edad  
*Sàví to'ò* Lluvia respetable  
*Yóko to'ò* Vapor respetable  
*Sàví kuíká* Lluvia rica  
*Yóko kuíká* Vapor rico  
*Ikán íyo Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa  
(Reconstrucción)



## Saví chèe / Lluvia principal



Piedra del Señor de la Lluvia. FOTO Ofelia Pineda Ortiz

Don Marcelino habla con la Lluvia principal<sup>101</sup>. Su nombre en Mixteco del Oeste o *Tu'un Nda'vi* es *Ñu'un Savi*, el Dios de la Lluvia o El Señor de la Lluvia, San Marcos o Santo Patrono Marcos. Un Señor ya grande, de pelo blanco, alto y enojón<sup>102</sup>.

<sup>101</sup> Su cuerpo es representado por una piedra ovalada en forma de gota. El “ídolo”, como ellos mismos lo llaman, representa a la Lluvia, el protagonista del etnodrama.

<sup>102</sup> Es conocido también por el Dios de la Vida en la mixteca. Un dios frío y húmedo contrario al del Sol guerrero y caliente. Gabriel Weisz. *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*. Ciudad de México, México: Escenología, 1994b. Print. : 176.

## Nuu Ntiaxin / El Jicaral



Ofrendas de la comunidad FOTO: Bernardo Pérez Soler

Me dice don Marcelino que la boca del Señor de la Lluvia “son también las bocas de los hijos del Señor de la Lluvia”. Los cuerpos de la comunidad se unen al de *Savi* al beber aguardiente<sup>103</sup>; después de que Él termina, toman todos los demás que representan la boca de un solo Señor, el de la Lluvia. De la misma forma los participantes del ritual que comen chivo y tortilla son la boca del Señor de la Lluvia. Don Marcelino se sienta frente a las sillas, bebe aguardiente, fuma, come y de pronto ve a ese ser que ha invocado, y lo ve realizando lo mismo que él hace. Ahí ocurre un desdoblamiento en el cuerpo de los miembros de la comunidad.

La diosa del Maíz es su representación femenina y comparten el mismo templo. La Lluvia tiene un cuerpo masculino y otro femenino que ocupan la misma casa. La voz de ella es suave y ligera, la de él es estrepitosa<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> En español, no se puede entender como en mixteco, pero Don Marcelino dice que cuando ellos toman aguardiente significa que le está dando en la boca al Señor de la Lluvia, le ayudan a tomar su bebida sagrada.

<sup>104</sup> “Según los conceptos de Chalcatongo, la lluvia puede ser hombre o mujer. Es hombre la lluvia fría, que es buena para el maíz. Es mujer la lluvia tibia, buena para las calabazas, ejotes, etcétera” (Anders, Jansen & Pérez, 1992, pág. 140).



Montaña de la Lluvia de El Jicaral FOTO: Ofelia Pineda Ortiz

|  |   |
|--|---|
| <i>Sàví nikukava ni kumani Saví xi'in kuñu kuxi yu</i> | Lluvia que siempre me regala carne para comer                   |
| <i>Yó'o íyo Sàví</i>                                   | Aquí está la Lluvia bonita                                      |
| <i>Sàví nduvi</i>                                      | Lluvia bonita   |
| <i>Sàví ndatun</i>                                     | Lluvia preciosa   |
| <i>Nùú íyo mií i ra iyo i</i>                          | En donde estoy yo   |
| <i>mií nuú iyo Ñuu Yaxín mií Patron San Isidro</i>     | Está ahí mero el pueblo de la Jícara del mero Patrón San Isidro |
| <i>Ta ii Yoko ña iyo yo'o kòó Sàví ñu'u</i>            | Y el Vapor que está aquí, la Lluvia que no es rencorosa         |
| <i>Nda'vi común</i>                                    | Comunidad de los humildes                                       |
| <i>Ta iyo ndu kasatyiñu ku kò'ó ndo</i>                | Donde estamos, haga (usted) su trabajo, siéntense               |
| <i>Kòmí tútún yuví</i>                                 | En las cuatro esquinas de los petates                           |
| <i>Kòmí tútún tiàyù</i>                                | En las cuatro esquinas de las sillas                            |

Lucas [2010-2011, L1: 04:18]





Árbol del Señor de la Lluvia FOTO: Ofelia Pineda Ortiz

Las sillas ocupan un espacio.<sup>105</sup>

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| <i>Ndiki'in ndo ita nda'á</i>        | Reciban el manojo de flores            |
| <i>Ndiki'in ndo ita siki ndo</i>     | Reciban ustedes sus collares de flores |
| <i>Ixa ña maní</i>                   | Hagan el favor                         |
| <i>Ixa to'ò</i>                      | Muestren respeto                       |
| <i>Yù'ù ra ní'i yuví</i>             | Yo el que traigo los petates           |
| <i>Yù'ù ní'i tiàyù</i>               | Yo el que traigo las sillas            |
| <i>Nù'ú íí táta Patron San Marko</i> | Ante él, Señor patrón San Marcos       |
| <i>Íyo yuví ndo</i>                  | Están los petates de ustedes           |
| <i>Íyo tiàyù ndo</i>                 | Están las sillas de ustedes            |
| <i>Íyo kò'ó ndo</i>                  | Están los platos de ustedes            |
| <i>Íyo yaxín ndo</i>                 | Están las jícara de ustedes            |
| Lucas [2010-2011, L1: 02:30]         |  |

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| <i>Ikán ndikaà mií Sàví chée</i> | Ahí está la Lluvia mayor                        |
| <i>Sàví nduvi</i>                | Lluvia bonita                                   |
| <i>Sàví ndatun</i>               | Lluvia preciosa                                 |
| <i>Ta xi na'á ndokoo koo ndo</i> | Desde hace mucho tiempo están y estarán ustedes |
| <i>Kòmí tútún yuví</i>           | En las cuatro esquinas de los petates           |
| <i>Kòmí tútún tiàyù</i>          | En las cuatro esquinas de las sillas            |
| <i>Kòmí tútún kò'ó</i>           | En las cuatro esquinas de los platos            |

<sup>105</sup> Tal vez el número cuatro de los cuatro grupos de las sillas se relacione con los cuatro puntos cardinales.

*Kòmí tútún yaxín ndo* En las cuatro esquinas de las jícaras de ustedes  
 Lucas [2010-2011, L1: 02:19]

*Ikán ndikaà mií Sàví nduvi* Ahí está la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia preciosa  
*Ikán ndikaà mií Sàví yuyu* Ahí está la Lluvia del rocío  
*Sàví kaxin* La Lluvia de la escarcha  
*Nisaà ka yukú* Todos los montes o cerros  
*Nisaà ka taví* Todos los riscos  
*Nisaà ka namí* Todas las cascadas  
*Ikán ndikaà Sàví* Ahí está la Lluvia  
*Ra kòó saa va ini* Del que no es envidioso  
*Ra kòó ñu'u nì ini* Del que no es rencoroso  
*Sàví nduvi* Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia preciosa  
*Kósò isaà ka yukú* Que riega todos los montes  
*Xayoko itu* Hace que alcance la milpa  
*Xayoko nùnì na* También la cosecha del maíz de  
 ellas/os  
*Xayoko nduchí na* También la cosecha del frijol de  
 ellas/os  
*Kìí ka kìí kua'un ña* Hasta el día en que crezca

Lucas [2010-2011, L1: 02:52]

*Ndikaà ra andiví nùú Gloria* Se encuentra en el cielo en la Gloria  
*Ikán ndákaa mií táta patrón San Marko* Ahí se encuentra el mero señor patrón San Marcos  
*Ikán ndákaa mií Sàví nduvi* Allí se encuentra la Lluvia bonita  
*Sàví ndatun* Lluvia hermosa

Lucas [2010-2011, L2: 02:25]

## Na Iva si'i / Padres y Madres



Templo ñu'u Ve'e. FOTO: Jonathan Ivan Hernández

Que llueva demasiado, que sople el Viento y destroce la milpa o que le caiga alguna Enfermedad, es lo que se quiere evitar y Don Marcelino tiene que entablar una comunicación con todas estas fuerzas para lograr un equilibrio durante el ritual<sup>106</sup>.

Busca propiciar la acción de la Lluvia y evitar las del Viento y la Enfermedad. También invoca al Santo Patrón del Pueblo: San Isidro. A cambio alimentará sus cuerpos.

|  |   |
|--|---|
| <i>Ña yó'o ínui nùú táta Patrón San Marcos</i> | Esto es igual que ante el Señor Patrón San Marcos |
| <i>Mi' tu mi' táta Patrón San Isidro</i>       | también él Señor Patrón San Isidro                |
| <i>Tia yó'o kúú ra ndiáá ñu'ú yù'ù</i>         | Este hombre es el que cuida mi tierra             |
| <i>Íya táta Patrón San Marko</i>               | Está el Señor Patrón San Marcos                   |
| <i>Íya táta San Isidro</i>                     | Está el Señor San Isidro <sup>107</sup>           |
| <i>Tiàà yó'o ndiáa ñu'ú</i>                    | Éste es el que cuida la tierra                    |
| <i>Mi' ñuu Jicaral</i>                         | El pueblo de El Jicaral                           |
| <i>Ña yó'o kú ña íyo yó'o</i>                  | Esto es lo que hay aquí                           |

<sup>106</sup> Hay una dualidad en este juego ritual. Se busca el equilibrio entre la inundación y la sequía, la Lluvia en el momento justo y la ausencia de ella cuando no lo necesita, por ello se acude a la Lluvia y al Viento. Se dialoga con las Enfermedades para obtener salud y germinidad de la cosecha y por ello se invoca a la enfermedad.

<sup>107</sup> Quizá San Isidro es el nombre que se le dio al dueño de la Tierra. No queda claro a qué lugar o entidad natural están asociadas San Romelio, la Virgen de Juquila. Coluna está asociada al Fuego y a Chalcatongo.





San Isidro dentro del templo cristiano FOTO: Jonathan Iván Hernández

Invoca a la Casa del Fuego Coluna y otras fuerzas importantes: el Señor San Romelio, Santo Santiago y la Madre Juquila.

|                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Ña yó'o kú mií ña ká'an i xà'á</i> | Esto es por lo que hablo            |
| <i>Xí'in táta patrón</i>              | Con el señor patrón                 |
| <i>Táta Columna</i>                   | El Señor de la Columna              |
| <i>Táta Patron San Romelio</i>        | El Señor Patrón San Romelio         |
| <i>Nána yo Juquila yó'o ká'an i</i>   | A nuestra madre Juquila hablo aquí  |
| <i>Xà'á sè'e yo</i>                   | Por nuestros hijos                  |
| <i>Nùú và'a ná kua'un na</i>          | Que crezcan en un lugar de bien     |
| <i>Na yó'o kúú mií</i>                | Estos mero son                      |
| <i>Na ndikí'in Santo Patrón</i>       | Los que reciben al Santo Patrón     |
| <i>Ñáá númi nda'á i</i>               | Por eso cruzo mis manos             |
| <i>Ñáá númi xà'á i</i>                | Por eso cruzo mis pies ante ustedes |
| <i>Sava ñũu</i>                       | A media noche                       |
| <i>Sava ndi kii</i>                   | A medio día                         |

Lucas [2010-2011, L2: 06:34]



FOTO: Jonathan Iván Hernández

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| <i>Nùú ndikaà táta Patron Koluna</i> | Donde se encuentre el papá patrón Columna |
| <i>Nùú ndikaà táta Santo Merio</i>   | Donde se encuentre el papá Santo Merio    |
| <i>Nána Kuquila</i>                  | La Virgen de Juquila                      |
| <i>Tata Patrón Santiago</i>          | Papá patrón Santiago                      |
| <i>Tata Patrón San Isidro</i>        | Papá patrón San Isidro                    |
| <i>Sè'e i ñuu</i>                    | Hijos del pueblo                          |
| <i>Sè'e i tiàyù</i>                  | Hijos de la silla                         |
| <i>Sè'e i komún</i>                  | Hijos de la comunidad                     |
| Lucas [2010-2011, L3: 07:44]         |   |

## Ra tu'va / El que aprendió

Don Marcelino ahora invoca la presencia de los demás graniceros, los que aprendieron el lenguaje para hablar con la Lluvia.

|                           |  |
|---------------------------|--|
| <i>Na'a mií ndo</i>       | Vengan ustedes                                     |
| <i>Ndikaà vikó Lencho</i> | Aquí está el humo <sup>108</sup> de Cresenciano(¿) |
| <i>Ndikaà vikó Ciano</i>  | Aquí está el humo de Feliciano(¿)                  |
| <i>Ndikaà vikó Manú</i>   | Aquí está el humo de Manuel                        |

<sup>108</sup> Vikó también significa poder según Jansen (Taller de lectura de Códices).



|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <i>Ndikaà vikó Nacio</i>           | Aquí está el humo de Ignacio               |
| [ <i>Ndikaà vikó Sianu</i> ]       | [Aquí está el humo de Ciano]               |
| [ <i>Ndikaà vikó Xino</i> ]        | [Aquí está el humo de Xino] <sup>109</sup> |
| <i>Ra yó'o kúú ra xini'i yuví</i>  | Éste es el que traía el petate             |
| <i>Ra yó'o kúú ra xini'i tiàyù</i> | Este es el que traía la silla              |
| <i>Ra yó'o kúú ra xini'i kò'ó</i>  | Este es el que traía el plato              |
| <i>Ra yó'o kúú ra xini'i yaxín</i> | Este es el que traía la jícara             |
| <i>Tya nikà'àn xà'á sè'e sàná</i>  | El que habló por los hijos de los animales |
| <i>Xà'á sè'e komún</i>             | Por los hijos de la comunidad              |

Lucas [2010-2011, L3: 05:45]

|  |   |
|--|---|
| <i>Nikà'àn ra xà'á yòkò ve'e na</i>          | Habló por los cultivos de la casa                   |
| <i>Yòkò nduchí na</i>                        | Cultivos de sus frijoles                            |
| <i>Yòkò nùní na</i>                          | Cultivo de su maíz                                  |
| <i>Yòkò siva na</i>                          | Cultivo de sus cacahuates                           |
| <i>Yòkò yuxi na</i>                          | Cultivo de sus gallinas                             |
| <i>Yòkò tixu'ú na</i>                        | Cultivo de sus chivos                               |
| <i>Yòkò kuáyù na</i>                         | Cultivo de sus caballos                             |
| <i>Yòkò sìndikí na</i>                       | Cultivo de su ganado                                |
| <i>Yòkò xu'un na</i>                         | Cultivo de su dinero                                |
| <i>koto ndáa tya tyààn</i>                   | Que no lo malgaste (el dinero)                      |
| <i>koto ndañú'ú</i>                          | Que no se pierda                                    |
| <i>Ini ve'e na</i>                           | Adentro de su casa                                  |
| <i>Ini ke'e na</i>                           | Afuera de su casa                                   |
| <i>Ñekan numí nda'á na</i>                   | Por eso están con las manos cruzadas                |
| <i>Ñekan numí xà'á na</i>                    | Por eso están con los pies cruzados                 |
| <i>Ndi xa'a na nuú táta Patrón San Marko</i> | Por eso llegaron frente a su papá Patrón San Marcos |
| <i>Vàxi na kuantu na</i>                     | Vienen a sahumar                                    |
| <i>Vàxi na ndaka na</i>                      | Vienen a pedir                                      |
| <i>Sava ñũu vichin</i>                       | Media noche de ahora                                |
| <i>Yù'ù numí nda'á i</i>                     | Yo estoy con las manos cruzadas                     |
| <i>Yù'ù numí xà'á</i>                        | Yo estoy con los pies cruzados                      |
| <i>Xà'á sè'e i</i>                           | Por mis hijos                                       |
| <i>Xà'á sana i</i>                           | Por mi ganado                                       |

Lucas [2010-2011, L3: 06:02]

Don Marcelino se presenta como anfritríón, como el que sabe<sup>110</sup>.

<sup>109</sup> Marcelino Lucas. *Dictado de la petición de Lluvia.*, 2011a. Print. .

<sup>110</sup> Según Martínez *Ra tu'va* puede traducirse etimológicamente por “el que aprendió a hablar la palabra de bienestar”: *ra kutuva, ra tu'va* Joaquín José Martínez Sánchez. *Método para aprender Tu'un Savi como segunda lengua.*, 2011b. Web. . Todo sacerdote o anciano encargado del rito propiciatorio debía conocer el calendario. En el mito de Cuilapa se narran diez deberes sacerdotales, entre ellos el conocimiento del calendario Dahlgren de Jordan. : 262. El curandero debe estar atento a los tiempos y movimientos de la lluvia y la cosecha y lograr que todo coincida para beneficio de hombres y deidades.



Don Marcelino ante los invitados FOTO Jonathan Hernández

*Yù'ù nǐ'í yuví* Yo traigo los petates  
*Yù'ù nǐ'í tiàyù* Yo traigo las sillas  
*Yù'ù nǐ'í kò'ó* Yo traigo los platos  
*Yù'ù nǐ'í yaxín ndo* Yo traigo las jícaras  
 Lucas [2010-2011, L1: 03:16]

*Kàà ùnà ñǔu* A las ocho de la noche  
*Kàà ùxì ñǔu* A las diez de la noche  
*Ra íyo i xiín yuví* Pues estoy ofreciendo los petates  
*Íyo i xiín tiàyù* Estoy ofreciendo las sillas  
*Íyo i xiín ita* Estoy ofreciendo las flores  
*Íyo i xiín yùkù* Estoy ofreciendo las hojas  
*Sava ñǔu* A media noche  
*Sava ora* A la mitad de la hora  
*Sava ñǔu* A media noche  
*Saa ndi'í kií* Hasta que termina el día  
*Yù'ù ra nǐ'í yuví* Yo el que traigo los petates  
*Yù'ù ra nǐ'í tiàyù* Yo el que traigo las sillas  
 Lucas [2010-2011, L1: 01:57]

*Yù'ù nǐ'í i yuví* Yo traigo los petates  
*Yù'ù nǐ'í i tiàyù* Yo traigo las sillas  
*Yù'ù nǐ'í i kò'ó ndo* Yo traigo los platos de ustedes  
*[Yù'ù nǐ'í i yaxín ndo]* [Yo traigo sus jícaras]

Lucas [2010-2011, L1: 05:12]

Don Marcelino le dice al Señor de la Lluvia que aprendió la palabra de bienestar.

|                                       |                                     |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| <i>Sa kua'a yu kaní i yuví</i>        | Aprendí a poner los petates         |
| <i>Sa kua'a yu kaní i tiàyù</i>       | Aprendí a poner las sillas          |
| <i>Sa sákua'a yu kaní i kò'ó ndo</i>  | Aprendí a poner sus platos          |
| <i>[Sa kua'a yu kaní i yaxín ndo]</i> | <i>[Aprendí a poner sus jícara]</i> |
| <i>Ora kàà ùnà</i>                    | Sean las ocho                       |
| <i>Ora kàà ùxì ñũu</i>                | Sean las diez de la noche           |

Lucas [2010-2011, L1: 05:19]

|                         |                   |
|-------------------------|-------------------|
| <i>Ní'i i yuví</i>      | Traigo el petate  |
| <i>Ní'i i tiàyù</i>     | Traigo la silla   |
| <i>Ní'i i kò'ó</i>      | Traigo el plato   |
| <i>Ní'i i yaxín ndo</i> | Traigo sus jícara |

Lucas [2010-2011, L1: 06:03]

|                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| <i>Vichin ndaxàà yuví</i>     | Ahora llegó el petate     |
| <i>Vichin ndaxàà tiàyù</i>    | Ahora llegó la silla      |
| <i>Vichin ndaxàà kò'ó ndo</i> | Ahora llegaron sus platos |
| <i>Íyo yuví ndó</i>           | Aquí están sus petates    |

Lucas [2010-2011, L3: 00:34]

## Ndatyuma / Sahumar



Unidendo la tierra con el cielo FOTO: Jonathan Iván Hernández

Don Marcelino hace una especie de círculos y llena de humo las sillas, las piedras, las velas, las flores, etc. A través del copal se muestra honor y respeto al Señor de la Lluvia pero sobre todo se establece una comunicación del hombre desde la Tierra hasta el Señor de la Lluvia que está en el Cielo. Durante este momento del ritual principal, el Señor de la Lluvia baja para llevarse su ofrenda y cuando Él baja, el mismo incienso o perfume que se respira toca el Cielo, y Él sabe que lo están venerando en la Tierra. Cada vez que se ofrece copal se arma un puente entre la Tierra y el Cielo y el Dios de la Lluvia baja a recoger su ofrenda. Dos espacios se comunican y el mismo olor que se percibe en la tierra se percibe en el cielo.

Se venera desde aquí. Si se logra esta comunicación en el momento en que alguien siembre alguna semilla, o le pida algo, el Señor de la Lluvia le apoyará en darle más agua, para que lo que cultive se dé en abundancia o para concederle el favor<sup>111</sup>.

<sup>111</sup> “Las fiestas de la cosecha del maíz ocupan un lugar de central importancia en la vida religiosa de los agricultores en Mesoamérica. Ciclo de fiestas de los aztecas: el Etzalcualiztli y el Tecuilhuitl en el Códice Magliabechi, p. 34 (a) y p. 35 (b), dedicados al dios de la Lluvia (Tlaloc) y al del Maíz (Cinteotl), respectivamente. Aún hoy se celebran tales ceremonias, en tradición ininterrumpida desde que empezó a cultivar el maíz y se forjó la cultura mesoamericana. Un paralelo exacto de la escena de Vindobonenis en los frescos de Teotihuacan (c), aproximadamente mil años antes: un sacerdote del dios de la Lluvia carga un cesto con mazorcas y lleva en la mano una planta de maíz junto con la bolsa de copal, que caracteriza su oficio; mientras, canta un himno” Anders, Jansen, and Pérez Jiménez. : 139-143.

Don Marcelino serpentea con humo las sillas, los morrales, las flores, las piedras, los collares, etc. Y lo hará en varios momentos durante el ritual<sup>112</sup>.

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <i>Íyo yuví</i>                    | Está el petate                             |
| <i>Íyo tiàyù</i>                   | Está la silla                              |
| <i>Nùú Táta Patron San Marko</i>   | Ante el Santo Patrón San Marcos            |
| <i>Vichin ndatyuma i yuví</i>      | Ahora voy a sahumar el petate              |
| <i>Vichin ndatyuma i tiàyù</i>     | Ahora voy a sahumar las sillas             |
| <i>Vichin ndatyuma i kò'ó ndo</i>  | Ahora voy a sahumar los platos de ustedes  |
| <i>Vichin ndatyuma i yaxín ndo</i> | Ahora voy a sahumar las jícaras de ustedes |
| Lucas [2010-2011, L1: 05:26]       |  |

El Señor que habla el lenguaje de la enfermedad le trae a Don Marcelino botellas con aguardiente y cuando las sillas están puestas y ha colocado una bolita de copal encima, moja con aguardiente cada amarre. Esto lo hará en varias ocasiones durante todo el ritual<sup>113</sup>.

Don Marcelino moja las piedras con aguardiente, bebe él y luego los participantes. Algunas veces, cuando me pasa la botella, dice “Savi”, otras veces, “San Marcos”.

Todos los que están tomando, hombres y mujeres, toman de poquito en poquito y van a representar la boca de un sólo hombre que es el Señor de la Lluvia. Bebemos durante todo el ritual, aguardiente, cerveza, refrescos y más aguardiente.

El Señor de la Lluvia, siempre llega y Don Marcelino lo ve, por lo regular pasa la media noche, cuando empieza a tomar y a marearse un poco, mientras él está hablando, dice que lo ve sentado sobre las sillas que él hace, él ve que el Señor baja, pero si lo mira bien ya no está. Lo mira fumando y bebiendo pero no dice nada, habla a través de los sueños<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> La vista y el olfato tanto del hombre como de la Lluvia están nuevamente implicados en esta acción. Lo importante aquí es el canal de comunicación que se establece entre el cielo y la tierra, la naturaleza y el hombre. Al realizar de nuevo la espiral de humo de copal se establece un diálogo con la Lluvia. El humo se asemeja a las nubes, como si por un instante se tocara el Cielo mientras dure. Tal vez los cuerpos de los presentes se trasladen al espacio mítico.

<sup>113</sup> Según Weisz el Dios de la Lluvia está asociado al hule y al pulque en los códices mesoamericanos. Con la pelota se invocaba a las montañas, el agua, los árboles, el Sol, la Luna y las estrellas. Don Marcelino construye una maqueta de las montañas con tiritas de hoja de plátano, en la cultura nahua se hacían de masa de maíz Weisz. : 90-100.

<sup>114</sup> El tomar de la bebida sagrada permite obtener un estado de conciencia alterado, distinto de las fantasías. El aguardiente se convierte en un juguete viviente sagrado que es ingerido y permite la representación interna del Dios de la Lluvia. Funciona entonces como enteógeno, estado místico experimentado a través de ciertas sustancias Weisz. : 3. Es una sustancia que a simple vista parece agua. Aquí se involucran tres sentidos: el gusto, el olfato y la vista. El agua de la Lluvia es fría, el aguardiente quema la garganta. Quizá ese dualismo también está presente en la ingesta de la bebida sagrada para calentar el cuerpo de la Lluvia. “Dentro de las religiones prehispánicas los contrastes entre frío y caliente plasmaban la diversidad de una ideología sensorial. Quizá así trataban de estructurar los principios de un orden que distinguía entre un estado de armonía y otro de disonancia; una enfermedad caliente debía curarse con un sistema terapéutico frío. La enfermedad se presenta como una fuerza desordenadora de la armonía corporal. De manera





Aguardiente y flores dulces FOTO: Bernardo Pérez Soler

Don Marcelino coloca un collar sobre la piedra del Señor de la Lluvia y dos botellas de aguardiente. Dobla hojas de tabaco y las fuma, las deja sobre la piedra que está a sus pies para que el Señor de la Lluvia tome el tabaco y lo fume, luego fuma él y así sucesivamente; hay un intercambio entre ellos dos, conviven y comparten el tabaco.

Inclusive si alguien no fuma, puede traerle su tabaco, encenderlo y dejárselo ahí, para que el Señor de la Lluvia lo fume<sup>115</sup>.

---

equivalente, los dioses se caracterizaban por su naturaleza fría o caliente. Este es el caso de Tláloc (dios húmedo y frío) y Huitzilopochtli (dios solar y guerrero)” Weisz. : 176.

<sup>115</sup> Se establece una relación cercana con la Lluvia. Se le mira como a una persona con la que se puede negociar agua para la milpa, para comer y seguir viviendo. El tabaco también será un juguete viviente pues entra en los pulmones de la persona, acelera y estimula al cuerpo y contribuirá al estado subjetivo que se pretende lograr.





Collar de flores. FOTO: Bernardo Pérez Soler

## Nñí / Sangre



Chivo FOTO: Bernardo Pérez Soler

Los niños llevan el chivo y lo atan a un árbol. Su voz en el fondo acompaña las palabras de Don Marcelino por un largo rato.

|                              |                                |
|------------------------------|--------------------------------|
| <i>Nandukú sè'e i</i>        | Mis hijos los buscaron         |
| <i>Nandukú sà'nà i</i>       | Buscaron mis animalitos        |
| <i>Ùnà kúú na</i>            | Son ocho                       |
| <i>Ùxì kúú na</i>            | Son diez                       |
| <i>Xà'ùn kúú na</i>          | Son quince                     |
| <i>Òkò kúú na</i>            | Son veinte                     |
| <i>Ndanduku na yuví</i>      | Buscaron el petate             |
| <i>Ndanduku na tiàyù</i>     | Buscaron la silla              |
| <i>Ndanduku na kò'ó</i>      | Buscaron el plato              |
| <i>Ndanduku na yaxín ndo</i> | Buscaron las jícara de ustedes |

Lucas [2010-2011, L3 03:42]

Como a las tres de la tarde desamarran al chivo, lo acuestan sobre el pasto entre varios y con un cuchillo un señor le abre el pecho con fuerza. Brota un chorro de sangre que al inicio es fuerte y poco a poco va decreciendo. Don Marcelino recibe la sangre del Chivo en un balde. El Chivo grita y su mirada se va perdiendo al igual que el flujo de sangre. Don Marcelino baña las piedras de los Señores de la Lluvia con el líquido rojo ya que ésta hace el camino que conduce hasta el Señor de la Lluvia<sup>116</sup>.

|                               |                            |
|-------------------------------|----------------------------|
| <i>Nda ki'in ndo nĩ ndító</i> | Reciban la sangre caliente |
| <i>Ndaki'in ndo nĩ tiákú</i>  | Reciban la sangre viva     |

Lucas [2010-2011, L1: 04:42]

|                               |                            |
|-------------------------------|----------------------------|
| <i>Ndakii ndo nĩ ni ndító</i> | Tengan la sangre despierta |
| <i>Ndakii ndo nĩ tiákú</i>    | Tengan la sangre viva      |
| <i>Vityin kutyi yuví</i>      | Ahora bañamos el petate    |
| <i>Vityin kutyi tiàyù</i>     | Ahora bañamos las sillas   |
| <i>Vityin kutyi kò'ó</i>      | Ahora bañamos los platos   |
| <i>Vityin kutyi yaxín ndo</i> | Ahora bañamos las jícara   |

Lucas [2010-2011, L3: 08:12]

<sup>116</sup> En el Códice Vindobonensis hay una referencia al camino de sangre en la primera salida del Sol. Anders, Jansen, and Pérez Jiménez. : 148.



*Saá tu mií Táta Patrón San Marko* Así también el mero Señor Santo patrón San Marcos  
*Ndakava xíká ra andiví ka Gloria* De lejos bajó o cayó o viene caminando del cielo de la Gloria<sup>117</sup>  
*Ndikaà tu va'a xíká ra* Está caminando él  
*Ndikaà va'a ra* Está bien él  
*Ma'ñu yuvi ndi kasa maní i* En medio del petate que yo le he regalado  
*Ma'ñú sava yuví* En medio del petate  
*Ma'ñú sava tiàyù* En medio de la silla

Lucas [2010-2011, L1: 05: 42]

*Íyo ra ndikí'í ra nií ndító* Está Él para recoger la sangre viva  
*Íyo ra ndikí'í ra nií tiákú* Está Él para recoger la sangre viva

Lucas [2010-2011, L1: 05:52]



Recogiendo la sangre. FOTO: Bernardo Pérez Soler

Don Marcelino le ofrece de beber la sangre del chivo a la Lluvia Principal. Algunos órganos se colocan sobre los amarres. Sus patas y cabezas se hierven y luego se hace un caldo<sup>118</sup>. Los Señores de la Lluvia y demás invitados se lo comen junto a la comunidad<sup>119</sup>.

<sup>117</sup> Este concepto de unir el Cielo a la Gloria de Dios parece cristiano, pero ocurre en otras muchas culturas.

El guajolote es uno de los animales que lleva la ofrenda y se entrega él mismo al Señor de la Lluvia. Debe ser macho. El sexo del chivo es indistinto<sup>120</sup>.

Si los chivos son pequeños, se sacrifican dos con el mismo procedimiento para que alcance a comer la comunidad.



Interior del chivo. FOTO: Bernardo Pérez Soler

Le quitan la piel, mientras los niños juegan entre risas, pues el rito no está peleado con el juego. No hay adultos que callen a los niños mientras juegan a la par.

<sup>118</sup> Se da lo que se pide, dice Don Antonio el tío de Ofelia, cuando explica el etnodrama de la Lluvia Ofelia Pineda Ortiz. *Entrevista sobre la muerte y el Señor de la Lluvia en la Mixteca*. Youtube Vol. El jicaral, Oaxaca:, 2012. Print. . Nuevamente se alimenta al dios frío con un caldo caliente. Antes era un cuerpo humano de niño (de lo cual no queda memoria en la comunidad, salvo en personas instruidas sobre el pasado precolombino), ahora es el cuerpo de un chivo el que se entrega.

<sup>119</sup> “Por ser tan breves estos datos y, además, por tratar de la época posconquista, no permiten ver su simbolismo sino solamente hacer constar que existía el canibalismo entre los mixtecos, consistiendo éste en que los sacrificadores (¿señores?) se comían partes de los sacrificados: en el primer caso, de tres muchachos inmolados en una cueva (posiblemente al dios de la lluvia); en el segundo caso sólo sabemos que se cocinaba carne humana, y en el último se trataba de esclavos” Dahlgren de Jordan. : 256.

<sup>120</sup> Sin embargo en las tres ocasiones que he presenciado el rito, no se ha sacrificado ningún guajolote.





Chivo sin piel. FOTO: Ofelia Pineda Ortiz

En muchas culturas indígenas se realizaron sacrificios humanos al Señor de la Lluvia y lo fue así en el pasado en Ñuu Savi <sup>121</sup>, sin embargo ahora en El Jicaral solo se sacrifican animales<sup>122</sup>.

<sup>121</sup> Caxxa, el antiguo sacerdote mixteco, fue procesado por la Santa Inquisición de Yanhuitlán de 1545 a 1549. Ahí él mismo cuenta lo que hacía. Aunque está narrada desde la perspectiva occidental se asoma el etnodrama: "...especialmente tenía cuidado del diablo del agua, que se dice Zaguii [Savi]... dijo que cuando no llovía este testigo sacaba su ídolo y lo ponía delante de sí con mucha reverencia, el cual ídolo era de piedra y le ofrecía copal, plumas, sangre, y decíale que se doliese, que los maceguals tenían hambre, que pues era dios del agua que lloviese, que él le prometía de sacrificarle palomas, codornices, perros, papagayos de los grandes y alguna persona conforme la intención que este testigo tenía y tomaba agua de una jícara y derramábala hacia arriba encima de lo que tenía ofrecido al ídolo y tomaba una pelota de esta tierra que llama vle que es de resina y goma de árboles y la echaba en el suelo que saltas y después quemaba la dicha pelota y con aquella resina untaba al demonio y luego, hecho su sacrificio, hacía llamar al cacique y a Don Francisco para que trujese todas aquellas cosas y la persona que había de sacrificar porque este testigo no encerraba al demonio hasta le haber dado todo lo que le había prometido este testigo y luego el dicho cacique y Don Francisco le enviaban todo lo que él pedía, porque tenían siempre muchachos en depósito para sacrificio. Fuéle preguntando a este testigo cuántas personas mató e hizo matar en el tiempo que fue papa (cuatro años o más) mandó matar y mató cuatro muchachos en veces porque se tardaban las aguas. Fuéle preguntando de qué manera lo hacían: dijo: que él se iba a un cerro el más alto que había y llevaba su ídolo y la persona que había de sacrificar y ponía el ídolo en un parte donde le parecía y delante le daba humo de copal y hablaba con el ídolo un rato y después ponía el muchacho delante y lo sacrificaban, y que a este demonio del agua no se ofrecían personas grandes sino niños y que sacrificado el dicho niño le sacaba el corazón por el pecho y lo ponía delante del ídolo y así se estaba dos días o más tiempo, y después quemaba el corazón y la ceniza la tomaba y ponía con todo lo demás ofrecido al ídolo y lo hacía un envoltorio y lo guardaba " Barbro Dahlgren de Jordan. *La mixteca: su cultura e historia prehispánicas*. 2ª ed. ed. México, D.F.: UNAM, 1966. Print. : 244-245. Martínez opina que "este documento habla del poder del cacique sobre la población y sobre las vidas de los niños. El sacerdote de ese ritual no actúa con el pueblo, aunque se alude a los

## Ndakuató / Peticiones

Durante la ceremonia se abre el portal del universo del agua y la gente que llega mientras Don Marcelino está hablando con el Señor de la Lluvia, puede pedirle favores y curarlos de alguna enfermedad. Don Marcelino pide por sus hijos, los miembros de la comunidad, sus hijos y sus animales. Es un padre que los cuida, les provee del agua necesaria para su cosecha.

|                                  |                               |
|----------------------------------|-------------------------------|
| <i>Yù'ù kúú ra nandukú yuví</i>  | Yo soy el que buscó el petate |
| <i>Yù'ù kúú ra nandukú tiàyù</i> | Yo soy el que buscó la silla  |
| <i>Xà'á sè'e i</i>               | Por mis hijos                 |
| <i>Xà'á sà'à i</i>               | Por mis animales              |
| <i>Ù'nà kúú na</i>               | Sean ocho                     |
| <i>Uxi kúú na</i>                | Sean diez                     |
| <i>Xà'un kúú na</i>              | Sean quince                   |
| <i>Òkò kúú na</i>                | Sean veinte                   |
| <i>Sè'e ñu'un</i>                | Ahijados                      |
| <i>Sè'e tiaa yu</i>              | Mis hijos varones             |
| <i>ùnì, kòmí, ù'un, mil</i>      | Tres, cuatro, cinco, mil      |
| <i>Kúú na sè'e tiàa yu</i>       | Sean los hijos de la silla    |

Lucas [2010-2011, L1: 04:46]

|  |  |
|--|--|
| <i>Kö sava ini ndo ta kuantu nùú San Marko</i> | No les dé envidia pedirle a San Marcos |
| <i>Kö ñuunií ini ra</i>                        | No es envidioso                        |
| <i>Nixaaka yukú</i>                            | Aunque sea montaña                     |
| <i>Nixaaka xikí</i>                            | Aunque sea loma                        |
| <i>Nixaaka kavá</i>                            | Aunque sea roca                        |
| <i>Kósò ra</i>                                 | Las riega                              |
| <i>Kö sava ini ndo ndakuató San Marko</i>      | No tengan pena de pedir a San Marcos   |

Lucas [2010-2011, L2: 01:08]

|                              |                                  |
|------------------------------|----------------------------------|
| <i>Xà'á yùkù itu</i>         | A la milpa                       |
| <i>Xà'á yukunú</i>           | Al tabaco                        |
| <i>Yùkù nduchí na</i>        | Sus plantas de frijol            |
| <i>Yùkù kaanaka</i>          | Cualquier tipo de hoja que nazca |
| <i>Koso Patrón San Marko</i> | La riega el patrón San Marcos    |

Lucas [2010-2011, L2: 1:19]

---

macehuales como justificación, sino al servicio del cacique. Realiza su rito en solitario o acompañado de los sicarios del cacique.” (Comunicación personal).

<sup>122</sup> El sacrificio humano como lo interpretó Las Casas era la evidencia del sentimiento profundamente religioso de los pueblos indígenas. “Si el sacrificio humano era el centro que le daba sentido a la vida y muerte de las sociedades mesoamericanas, para los españoles los sacrificios- junto con prácticas como la sodomía y la antropofagia- negaban la esencia misma del cristianismo, además de considerar que después del sacrificio de Cristo en la cruz no sería necesario ni permitido ningún otro.” Pastor. : 58.

|  |   |
|--|---|
| <i>Ta yó'o kà'àn i xa'a iin yóko itu na</i>    | Ahora aquí pido por la cosecha de su milpa  |
| <i>Ta yó'o ka'an i xà'á iin yóko nduchí na</i> | Ahora aquí pido por la cosecha de su frijol |
| <i>Yóko kití sà'nà na</i>                      | El rendimiento de su ganado                 |
| <i>Yóko kuáyù</i>                              | El rendimiento de sus caballos              |
| <i>Yóko tixu'ú na</i>                          | El rendimiento de sus chivos                |
| <i>Yóko ya'á na</i>                            | Cosecha de su chile                         |
| <i>Yóko sì'và na</i>                           | Cosecha de su cacahuete                     |
| Lucas [2010-2011, L1: 05:00]                   |   |

Las abejas pueden comerse la milpa. A ellas se les llama las enfermedades de la milpa. Se les pide respeto por el cuerpo de la milpa, se les dará de comer y beber para evitar que se coman la cosecha. La comunidad se acerca y pide por su salud el día del rito. Los que están enfermos se acercarán a ser sanados.



La milpa FOTO David May

La abeja del maíz, de la milpa y del mar puede venir y atacar la milpa. Así se habla con las Enfermedades que atacan a la cosecha: las plagas. Hay un templo o casa de los gusanos, es como su tierra ya que ellos se comen la cosecha; otra casa es la de los moscos y así sucesivamente con todas

las grandes enfermedades de la naturaleza. Las Enfermedades o plagas que atacan la cosecha son llamadas abejas. A ellas se les llama abeja del maíz, la de la milpa, la del mar.

Viento y Abejas serán invitados a la fiesta, tendrán su silla, beberán aguardiente y comerán carne de chivo y tortilla<sup>123</sup>.

Cuando se habla de la boca del Señor de la Lluvia, lo mismo sucede con la Enfermedad. Se pide salud para todos, que quite todas las Enfermedades, se habla como si todos los miembros de una comunidad fueran un individuo. No se especifica a una sola persona sino se habla por todos, una sola enfermedad de todos, una sola salud para todos, o sea si es El Jicaral es El Jicaral, es decir, todas ellas que pertenecen a El Jicaral, y no importa en dónde estén, todos son los hijos de la Lluvia de El Jicaral.

Cuando pide salud para todo Jicaral, se simula que cada uno de El Jicaral está enfermo: enfermedad de lombrices, de gripa, de tos, todos están enfermos y se pide salud para todos.

**OFELIA:**

Tú eres la boca de la Lluvia, cuando tú tomas y en el momento en que se pide salud, se pide salud para todos y no importa si él esté bien, no importa si él ya es muy viejo, se le pide más años, (...) no importa que ella esté bien y tenga futuro y mucha vida, también se le pide salud para ella, bienestar para ella, aunque se pide en general, pues se pide para todos” Pineda Ortiz [2010].

|                                  |   |
|----------------------------------|---|
| <i>Koto kí'in tàchí a</i>        | Que no le agarre el viento (a la milpa) |
| <i>Koto ndià'yù ñu'ú ndià'yù</i> | Que no esté lodosa la tierra lodosa     |
| <i>Koto ndià'yù ñu'ú kuáan</i>   | Que no esté lodosa la tierra amarilla   |
| <i>Koto naá'a e</i>              | Que no dure                             |
| <i>Koto ndí'i a</i>              | Que no se vaya a acabar                 |
| <i>Koto tià'yù</i>               | Que no se vaya a pudrir                 |
| <i>Ñàkán númi nda'á i</i>        | Por eso cruzo mis manos                 |
| <i>Númi xà'á i</i>               | Cruzo mis pies                          |
| <i>Xà'á sè'e ñu'u i</i>          | Por mi ahijado                          |
| <i>Xitia tiàyù</i>               | Al lado de la silla                     |
| <i>Soko komun yó'o</i>           | En la cima de la comunidad              |
| <i>Kixaa i ká'an i</i>           | Llegué hablando                         |
| <i>Yó'o kixaa Sàví ñuu</i>       | Aquí llega la Lluvia del pueblo         |
| <i>Sàví ndixa'nu</i>             | La Lluvia sabia                         |
| <i>Yòkò xá'nú</i>                | Los bienes creciendo                    |
| <i>Sàví ñuu</i>                  | La Lluvia del pueblo                    |
| <i>Sàví komún</i>                | La Lluvia de la comunidad               |
| <i>Yó'o kaxaa i nùú ña'à</i>     | Aquí llegué frente a esta               |
| <i>Yó'o ká'an i</i>              | Aquí hablo                              |
| <i>Ùnà kúú na</i>                | Aunque sean ocho                        |
| <i>Uxi kúú na</i>                | Aunque sean diez                        |
| <i>Xà'ùn kúú na</i>              | Aunque sean quince                      |

<sup>123</sup> Los Señores del Viento y las Abejas, funcionan como antagonistas del etnodrama.

*Òkò kúú na* Aunque sean veinte  
*Ciento kúú na* Aunque sean cien  
*Ùvì mil* Dos mil  
*Ùnì mil* Tres mil  
*Kúú ñaa xĩnu'u* Es lo que ocupé  
*Xĩ'in tiàyù* Con la silla  
*Ñaa yo'o kua númì nda'á i* Esto es lo que abrazo con mis manos  
*Númì xà'á i* Abrazo con mis pies  
*Ká'an i xa'á táta Patrón San Marko* Hablo por el Señor Patrón San Marcos  
 Lucas [2010-2011, L2: 04:43]

*Ñáá koto kuú ndià'yù* Que no se haga lodo  
*Ñu'ú ndià'yù* Tierra de lodo  
*Koto ndià'yù ñu'ú kuáan* Que no se haga lodo la tierra amarilla  
*Koto naá e* Que no se oscurezca  
*Koto ndá'va e ñu'u nùú itu chí'i* Que no apague la tierra donde sembraron  
 Lucas [2010-2011, L2: 07:27]

*Ña nùú chí'i na* En donde sembraron  
*Nikoso na yùkù núní* Sembraron plantas de maíz  
*Ta ña kaae* Y que se expande o multipliquen  
*Ña kua'nu* Que crezca  
*Kúú a kúni na* Es lo que ellos quieren  
*Ña ndikí'ín a chí* Tiene que crecer (funcionar) porque  
*Yòkò ve'e na* Los bienes de su casa  
*Yòkò sè'e na kua* Será los bienes de sus hijos  
*Kue yòkò xu'un na* Será el bien del dinero<sup>124</sup> de ellos  
*Kue yòkò nùnì na* Será el bien de maíz de ellos  
*Kue yòkò nduchí na* Será su cosecha (bien) de frijoles  
*Yó'o inua nùú táta Patron San Marko* Aquí se lo pongo al señor Patrón San Marcos  
 Lucas [2010-2011, L2:07:35]

<sup>124</sup> “El hecho de que la Mixteca fuera un país agrícola, hace la cuestión de propiedad y división de tierras uno de los puntos clave para entender su estructura social y económica” Dahlgren de Jordan. : 189.





Una señora sahumando FOTO: Bernardo Pérez Soler

Mientras Don Marcelino está hablando con la Lluvia, llegan las señoras con sus hijos, con flores y hojas. Es el momento en que se abre el portal del agua. Le entregan las flores a Don Marcelino, éste las coloca al pie de las piedras. Al Señor de la Lluvia principalmente, se le dan cosas que se siembran o naturales. Algunos se persignan al llegar, su mirada y rostro cambia. Se hincan ante los Señores.

Toman la copalera y hacen círculos con él. Le piden favores personales a *Savi*, Él baja a recoger su ofrenda. Los hombres llegan al final, los jóvenes en grupo.

Los participantes están atentos. Su rostro es serio e implica reflexión. Su caminar pausado, sus movimientos lentos, tímidos. Los niños más pequeños se acercan con miedo en los ojos y en su postura<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Me gustaría ver las representaciones internas que ellos tienen en sus cerebros. Lo que ellos piensan en ese momento y los impactos biológicos que dichas representaciones tienen sobre sus cuerpos.





Don Marcelino borrando textos FOTO: Bernardo Pérez Soler

Hay también algunas personas que se acercan con una vela y un huevo y Don Marcelino toma el huevo y lo frota sobre la cabeza, corazón, estómago, espalda, brazos y piernas.

Las velas representan salud, es como un medio de curación; toda aquella persona que está enferma al llevar su vela está pidiendo salud y se lo comenta a Don Marcelino. Él las limpia con la vela y luego la enciende, y cuando se ha consumido la mitad, se apaga, nunca deben acabarse, lo cual significa que se le está entregando la enfermedad de las personas al Señor de la Lluvia y Él los cura a través de la vela<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> Funciona como artefacto mágico.



Don Marcelino curando FOTO: Bernardo Pérez Soler

Después se abre el cascarón y se coloca sobre las sillas la clara del huevo. Y lee la clara. La yema se deja adentro del cascarón y se asará sobre la leña. Los niños se la comen<sup>127</sup>.

En otra ocasión tomó aguardiente y lo escupió sobre el enfermo. Don Marcelino conoce también el Lenguaje de la Enfermedad<sup>128</sup>.

Lo hará a través del huevo y de la vela. El Señor de la Lluvia se lleva las enfermedades. Mi visión occidental me limita. ¿Qué piensa mientras lo hace? ¿Qué puede ver que yo no veo? ¿Cómo se ve la enfermedad?

### **Ndiki'in ra / Recibe la ofrenda**

El Señor de la Lluvia baja desde el Cielo, recoge su ofrenda y bebe sangre<sup>129</sup> y aguardiente, fuma tabaco y se come la oreja, parte de la boca del chivo.

<sup>127</sup> El huevo es también un objeto mágico que absorbe el mal o la enfermedad. El curandero también es un hermeneuta.

<sup>128</sup> Don Marcelino buscará entonces absorber el caos que rompe con la armonía corporal del enfermo.

<sup>129</sup> Las piedras del Señor de la Lluvia se visten de rojo por dentro al beberla y por fuera al ser bañadas. Toman sangre y su vida se perpetúa de manera simbólica.

|  |  |
|--|--|
| <i>Númi nda'á i</i>                    | Cruzo mis brazos                         |
| <i>Númi xa'á i</i>                     | Cruzo mis pies <sup>130</sup>            |
| <i>Nuú ndika táta Patron San Marko</i> | En donde está el Santo Patrón San Marcos |
| <i>Ña andiví koo Gloria</i>            | En la Gloria del Cielo                   |
| <i>Ikán ndika múi táta patrón</i>      | Ahí está el Santo Patrón                 |
| <i>Ta ndakäva-ra sava ññu</i>          | Y él cayó a media noche                  |
| <i>Sava ndikií</i>                     | Cuando todo está silencioso              |
| <i>Ndiki'in ra</i>                     | Recoge él                                |
| <i>Ndaki'in ra ita</i>                 | Recogerá las flores                      |
| <i>Ndaki'in-ra yùkù</i>                | Recogerá las hojas                       |
| <i>Ndaki'in ra nìi ndító</i>           | Recibirá él la sangre                    |
| <i>Ndiki'in ra nìi tiákú</i>           | Recogerá la sangre viva                  |
| <i>Ña numí ña kii</i>                  | Pronto y velozmente                      |
| <i>Ora ña ndixi</i>                    | Es hora del aguardiente                  |
| <i>Ndá'vi to'ò</i>                     | Con humildad y respeto                   |

Lucas [2010-2011, L1: 06:06]

|   |   |
|---|---|
| <i>Na ní'i ití</i>                                      | Los que traen velas                                 |
| <i>Na ní'i nda'á yukunú</i>                             | Los que traen manojos de tabaco                     |
| <i>Nixaà na nùú íya i ká'an i</i>                       | Llegaron donde estoy hablando                       |
| <i>Nuú ndákaa i ká'an i xí'in táta patron San Marko</i> | Donde estoy hablando con El Señor Patrón San Marcos |
| <i>Ta yó'o kuu koo ndo</i>                              | Y este es lo que serán                              |
| <i>Kòmí tutún tiàyù</i>                                 | Cuatro tantos de sillas                             |
| <i>Ní'i na ita nda'á</i>                                | Traen flores de mano                                |
| <i>Ní'i-na na ita siki</i>                              | Traen flores de perlas                              |
| <i>Ní'i na ña maní</i>                                  | Traen el favor                                      |
| <i>Ní'i na ña toó'o</i>                                 | Traen el respeto                                    |
| <i>Yó'o kúú a kà'àn na koo ndo</i>                      | Esto es lo que dicen que ustedes sean               |
| <i>Nii ndii</i>   | Sean muertos  |
| <i>Nii na tiáku</i>                                     | Sean vivos  |
| <i>Vichin ndaxaa na ndii</i>                            | Ahora volverán los muertos                          |
| <i>Vichin ndaxaa na tiáku</i>                           | Ahora volverán lo vivos                             |
| <i>Yó'o kúú nùú kuchi yuví</i>                          | Aquí es donde se bañará el petate                   |
| <i>Kuchi tiàyù</i>                                      | Se bañará la silla                                  |
| <i>Táta patron San Marko ña íin andiví</i>              | El Señor Patrón San Marcos que está en el cielo     |

Lucas [2010-2011, L2: 05:56]

Ya entrada la media noche mira las piedras. Don Marcelino está tomado, su rostro se transforma sutilmente. Se comporta como cuando habla con alguien muy cercano. El tono de su voz cambia, ahora es afectiva.

<sup>130</sup> Tal vez sea este un signo de humildad.

Vestido de blanco, Savi baja del Cielo a recoger su ofrenda, se sienta a fumar tabaco, toma la botella de aguardiente y bebe, no dice nada. Se deja ver a medianoche y de reojo cuando Don Marcelino ha tomado suficiente aguardiente. Pero si lo mira fijamente, desaparece<sup>131</sup>.

|                                       |                                      |
|---------------------------------------|--------------------------------------|
| <i>Ñe nî'í na vâxi na kuatu na</i>    | Que reciban los que vienen a sahumar |
| <i>Ñe nî'í-na na vâxi na ndatu na</i> | Que reciban los que vienen a pedir   |
| <i>Xà'á yòkò ve'e na</i>              | Por el cultivo de la casa            |
| <i>Xà'á yòkò nùní na</i>              | El cultivo de su maíz                |
| <i>Xà'á yòkò nduchí na</i>            | El cultivo de sus frijoles           |
| <i>Xà'á yòkò kuáyù na</i>             | La crianza de sus caballos           |
| <i>Xà'á yòkò tixu'ú na</i>            | La crianza de sus chivos             |
| <i>Ña nùú káá na</i>                  | Ahí van a estar                      |
| <i>Nùú kua'nu na</i>                  | Ahí es donde van a crecer            |
| <i>Saá tuu táta patrón San Marko</i>  | También el papá patrón San Marcos    |
| <i>Kö sava ini ra</i>                 | No es agresivo                       |
| <i>Kö ñuunií ini ra</i>               | No es gacho                          |
|                                       | Lucas [2010-2011, L3: 06:38]         |

<sup>131</sup> El tema central del etnodrama circula en torno a la comida, equivale a decir: “Te damos de comer para que tú nos den agua, no destruyas nuestro trabajo y podamos comer para seguir viviendo”, evitando así hambrunas y migraciones. Vida a cambio de vida. “Hay que dar lo que pides”, dice el tío de Ofelia.





Caldo para el Señor de la Lluvia FOTO: David May

Don Marcelino quizá piense en los terrenos donde crecerá la milpa alrededor de El Jicaral.

Al chivo lo colgaron de un árbol, le quitaron la piel, lo abrieron por la mitad y le quitaron las vísceras. Las colocan sobre la hoja de plátano. Le vaciaron el estómago.

Las mujeres son las encargadas de cocinar el chivo, calentar las tortillas. Le cortan las patas al chivo y la quijada se la abren. Las patas y la cabeza se asan sobre la leña, con ella se hace un caldo especial para el Señor de la Lluvia.

Cuando Don Marcelino habla con la Lluvia, acerca de su voluntad, se pone contento y emocionado, porque la gente viene y dice que cuando empieza a hablar con la Lluvia le da mucha fuerza: él se siente muy fuerte.

Hay veces que cierra los ojos, como que se queda dormido; y en otras ocasiones hasta lo hace. En sus sueños llega el Señor de la Lluvia y le habla:

**SEÑOR DE LA LLUVIA:**

Sí trajiste el chivo, pero necesitamos elote(¿), necesitamos más porque va a venir más gente, más al rato y van a querer comer y tienes que darles de comer Lucas [2010b].

Don Marcelino está cansado. Tenemos hambre y estamos tomados.



La esposa de Don Marcelino cocinando el chivo para la comunidad FOTO: Bernardo Pérez Soler

Muchas personas han subido a la montaña del Señor de la Lluvia. Estamos en torno a las sillas y sus invitados. Es de noche y las velas dibujan nuestros cuerpos. El Señor que habla el lenguaje de la enfermedad está alegre y hace reír a toda la comunidad con lo que dice. Platican entre ellos; sólo los hombres hablan.

Ha llegado la hora de comer y de servir a los invitados tanto divinos como humanos. A cada Señor invocado ya se le ha ofrecido una silla y aguardiente. Ahora se corta y cuenta treinta y tres pedazos de carne y treinta y tres de tortilla. Lo único que recibe la piedra del Señor principal, el Señor de la Lluvia, es la sangre que se le riega. La carne es para los diferentes Señores de la Lluvia dentro del círculo de *Savi*. Don Marcelino corta con cuchillo distintas partes del cuerpo del chivo; como, por

ejemplo, parte de la boca, la oreja y los órganos internos que fueron hervidos. Moja una tortilla recién hecha en caldo y la parte con sus manos en pedazos. Todo se coloca sobre las sillas<sup>132</sup>.

Las mujeres sirven caldo con chivo, tortillas, refrescos de colores brillantes a la comunidad<sup>133</sup>.

A media noche es cuando Don Marcelino puede ver al Señor de la Lluvia que baja y se sienta sobre las sillas a beber, fumar y comer<sup>134</sup>.

## Ni xinu / Cierre

Don Marcelino termina de leer los petates ante los invitados, quienes sentados fuman, beben y comen con los miembros de la comunidad.<sup>135</sup>

|   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| <i>Yó'o kúú nùú ni xinu ni ká'vi yuví</i> | Aquí es donde completé leer el petate |
| <i>Ni ká'vi tiàyù</i>                     | leí las sillas                        |
| <i>Nùú mií ra táta patrón San Marko</i>   | ante el Santo Patrón San Marcos       |
| <i>Kòó saa và'á ini</i>                   | No es envidioso                       |
| <i>Kòó ñu'u ni ini</i>                    | No es malo por dentro                 |

<sup>132</sup> Es curioso que las partes que menciona Don Marcelino como ejemplo de los pedazos del cuerpo del chivo que se le dan de comer hervidos a Savi, son la oreja y la boca, partes que están relacionadas directamente con el lenguaje, para que escuche su palabra y conteste favorablemente.

<sup>133</sup> El platillo contiene un código gustativo perceptual. Mi percepción se ha transformado si comparo el inicio y el final; participar en ese juego me hace sentir parte de ellos por un instante.

<sup>134</sup> En este momento tengo una sensación de bienestar. El estado emotivo de las personas con la comida y el aguardiente es de alegría. Esperan que el Señor de la Lluvia escuche su voz. Sabremos su eficacia si llueve como se predijo. Muchas imágenes han cruzado mi mente durante el todo el ritual. Tantas y tan absurdas que quizá tengan más que ver conmigo que con ellos. Una experiencia que me abrió la mente, pero más enriquecedora cuando Don Marcelino me explicaba el significado de cada acción y cada objeto.

<sup>135</sup> El plan maestro del etnodrama es gobernado por Don Marcelino; la intención del ritual es propiciar la Lluvia. La mayoría de las acciones y objetos toman significado con esta dirección. Hay un desdoblamiento o cambio de los objetos y las acciones de los participantes: de algo cotidiano, pasan a ser extraordinarios: El cohete se transforma en trueno y relámpago; los morrales y collares de flores, en indumentaria de las entidades naturales; las palabras de Don Marcelino en círculos concéntricos que ocupan un espacio; el altar, en puerta hacia el universo del Agua; la vela y la clara del huevo, en la Enfermedad; la sangre del chivo, en el camino para entregar la ofrenda y vestuario del Señor de la Lluvia; el guajolote, en mensajero que entrega la ofrenda; el copal, en puente entre el Cielo y la Tierra y también en nube; el aguardiente, en fuego para la garganta fría del Dios de la Lluvia; los participantes, en la boca del Señor de la Lluvia, cuando beben aguardiente y comen chivo. "El evento ritual caracteriza un fenómeno multirrepresentativo donde todo se gobierna por sucesivas transformaciones "Gabriel Weisz. "Piel mágica de los dioses." *Escénica* Época 1.12 (1985b) Print.: 46. Aquí se podemos ver constelaciones de significación que abarcan varias categorías, por ejemplo la acción de beber del objeto aguardiente, el cuerpo del participante, se une a la boca del cuerpo de Savi al mismo tiempo. La eficacia del rito ha disminuido puesto que muchos de los miembros de la comunidad desconocen el mito; Ofelia misma se sorprendía de lo que contaba Don Marcelino. Es un conocimiento que ya no se comparte y por tanto ha perdido su eficacia. Don Marcelino narra o crea el mito de cómo el dios cristiano y el mesoamericano pelean por su terreno. Está narrando el drama de un enfrentamiento divino, que no es otra cosa que la lucha de ambas religiones, en donde la mesoamericana cede la entrada de otros dioses pero defiende su territorialidad que es el mundo del agua y se resiste a perderlo.

Lucas [2010-2011, L1: 05:56]

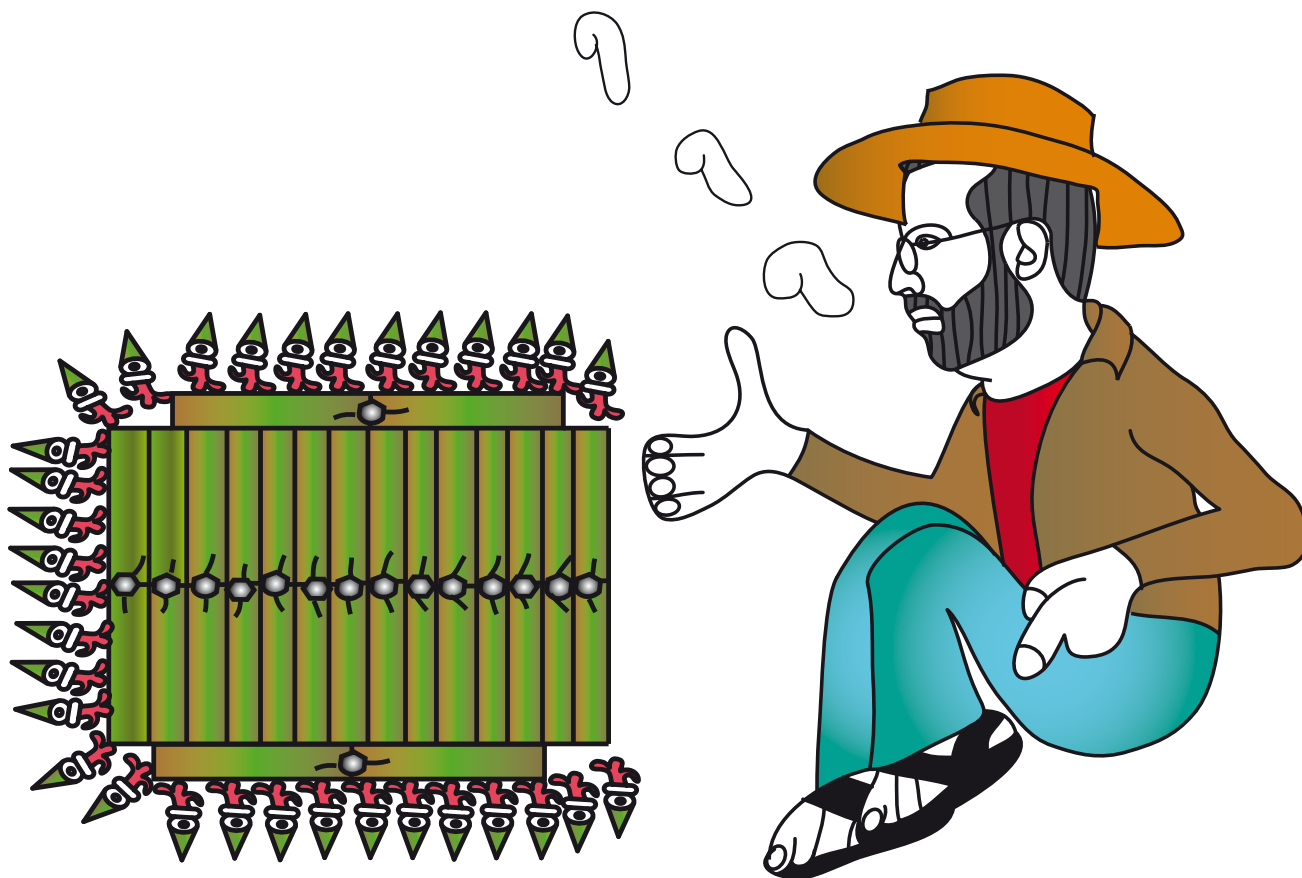
Terminamos de comer, todos platican. Los jóvenes se reúnen a tomar aguardiente. Se sirve un dedo de la botella y se imponen rondas. Hay muchas risas. Muchos salen tambaleándose. Cada quien va a su casa a dormir y esperar a que la Lluvia caiga. Así la voz de Don Marcelino ha sido escuchada.

Para conocer la eficacia del ritual, a media noche del 25 de abril, tiene que llover. Si no sucede así y se despeja el cielo, se espera la primera Lluvia en los primeros días de junio. Si no llueve, entonces hay un problema, los Señores se hablan otra vez con Don Marcelino, y van todos de nuevo a hacer ofrenda. Luego empieza a llover.





## 6. Kutù'và yu Tu'ún Va'á / Estoy aprendiendo la palabra de bienestar



Admitiendo que la adquisición de un lenguaje corporal implica, y Artaud lo sabía, un cambio de relación con el entorno; entonces se trata de efectuar un proyecto deconstructivo donde los esquemas del cuerpo occidental entran en crisis al chocar contra otros lenguajes somáticos. El texto que alberga nuestro cuerpo asimila una información que en buena parte nos resulta desconocida. Sin embargo, no se trata de apropiarse del texto ritual sino de exponerse al mismo para que opere un desplazamiento de nuestros esquemas. El proyecto teatral y corporal de Artaud inaugura un cuestionamiento sobre las categorías pensantes que estructuran el monumento de nuestra cultura Weisz [1994b: 59-60].



## Advertencia

El mismo Weisz propone el ensayo como instrumento de investigación teatral. Lo construye a partir del panorama conceptual que propone Adorno en el “Ensayo como forma” Adorno [1991]. Aunque este es un estudio de la representación etnodramática se puede tratar como un texto dramático. Me interesa hacerlo así por la flexibilidad que este instrumento tiene y porque el objeto de estudio es mi propio aprendizaje.

Para el terreno que abordamos, consideramos el ensayo como un producto tangible de la investigación, esto se debe a que el ensayo posee características particulares que otros “estudios” no tienen y también porque el ensayo tiene una relación formal muy cercana a la creación artística Solórzano and Weisz [1999: 25].

De tal manera, utilizo esta serie de herramientas para narrar mi propio drama personal. Autorrelativizo mi propio discurso, mi escritura es sensorial, fragmentaria, impulsiva. Improviso y estoy abierto a muchos otros temas. Me declaro en contra de un totalitarismo insular, que ocupa un espacio apartado y no permite cuestionamientos pues está casado con la verdad. Mi discurso declara la guerra contra un conocimiento absoluto. Mi relato evade un concepto absoluto bajo el cual se sometan otros. Las estructuras se modifican. Siento, experimento con este aprendizaje.

El ensayo se compone al momento de sentir, experimentar y crear los objetos de estudio... El ensayo permite vivir los temas... Una obra con identidad persigue un planteamiento sistemático y progresivo cuya meta final culmina con la ilusión de algo completo e unitario Solórzano and Weisz [1999: 25].

Mi tesis es fragmentaria e incompleta. Tomo una postura ideológica. Así mi discurso omite aspectos impuestos por las estructuras de poder; pero, al mismo tiempo, está sometido a las reglas académicas de la Universidad y de la teoría etnodramática. Se trata de una metodología disipativa. El ensayo es lo más parecido a una conversación, apto para hablar de un objeto artístico. Inicio un diálogo con los *Ñuu Saví* y sus amigos, debido a que mi acercamiento no sólo es científico.

## Biografía

Con mucho respeto, admiración y cautela me acerco a este conocimiento, aunque soy hijo de una cultura logo-euro-tecno-céntrica, paternalista, monárquica, imperialista, colonialista, mesiánica, malinchista que continúa marginando la cultura *Ñuu Savi* y que ha logrado internalizar en ella un complejo de inferioridad. Las políticas de mi estado-nación, la iglesia católica, la educación privada y los medios de comunicación, se encargaron de esconderme una cultura que sigue amenazando las

estructuras de poder hegemónico actual basado en un orden centralizado. He intentado no caer en la tentación de un primitivismo, folklor, exotismo, victimismo que destruya o desvirtúe el conocimiento de esta civilización. Todo este legado lo he venido descubriendo en mí a través de un largo proceso que inició antes de haber definido el tema de esta investigación y que continuará aún después de la lectura. No me queda claro cómo alejarme de estas actitudes ni cómo describir o analizar este conocimiento nuevo para mí. Improviso, guiado por mi intuición principalmente y por la razón, de manera secundaria. La incertidumbre y confusión cognitiva me han acompañado en todo el proceso. Intento separarme de esa herencia cultural, modificarme y abrirme a esta experiencia lo mejor que puedo, pero siempre desde el sesgo de mi subjetividad. A continuación planteo el camino que tomé desde donde me encontraba. Sirvan estos datos autobiográficos para advertir al lector de mi subjetividad, resentimientos, carencias emocionales, curiosidad, omisiones, sensibilidad, errores, humildad, ignorancia, entusiasmo, ingenuidad y pasión que puedan desvirtuar esta sabiduría ancestral y para ubicar desde dónde hago mi lectura subjetiva-objetiva, artística-técnica-científica.

Desde mi biografía abordo la nave hacia la percepción del otro, quizá para encontrar mi propia otredad. Hablo en primera persona pues soy yo quien aprende e interpreta un conocimiento ajeno a mi realidad cultural. Por tanto, mi trabajo también es corporal, es decir, orgánico, intuitivo, afectivo, emotivo, cordial, instintivo, visceral, ecológico, social y dialógico y no esqueléticamente científico. Soy al mismo tiempo sujeto y objeto de mi investigación. El observador-observado como uno solo. Practico lo que llama Weisz *el repliegue del artista a su subjetividad*, con pretensiones de cientificidad.

Llevo a mi propia biografía la teoría etnodramática, la pongo a prueba para conocerla, para ver cómo funciona, para entenderla. Creo que llevando de nuevo a la práctica la teoría, sabré cómo se aprende, aplicada a un aspecto de la realidad. El doctor italiano en estudios de comunicación, Fulvio Vaglio fue mi profesor de Teorías de la Comunicación durante mi licenciatura. Algo que me llamaba la atención de su método de enseñanza, fue cómo él era capaz de relacionar la vida del autor con su teoría. Curiosamente no se comprendía una sin la otra, pues estaban estrechamente unidas. Me siento identificado con Barba en su viaje lejos de su origen, en la negación de su cultura de origen; en la adquisición de una nueva cultura corrosiva Barba [1999]. El retorno como agnóstico ante esa tensión hacia algo que está adentro y afuera. Me conmueven las culturas de la fe: vulnerabilidad, inocencia, virginidad, cuando uno está abierto al infinito.

Tal vez lo haya estudiado, tal vez no, pero nunca tuve conciencia de que en los barrios de Analco, Mexicaltzingo, Mezquitán de lo que ahora es Guadalajara, mi ciudad natal, fueron habitados por indígenas. Quizá llevo sus genes y su sangre.

Me pregunto si la sordera de mi bisabuelo, mi abuelo y mi tío, los tres médicos, tienen algo que ver con este querer escuchar, hablar, comprender, curar, cambiar. Si la filantropía de mi bisabuelo Joaquín Baeza, un médico que ganó prestigio por haber traído, con sus recursos económicos, a mi ciudad natal Guadalajara, Jal. México, la vacuna contra la viruela; o si la experiencia sacerdotal de mi padre Arturo como seminarista y mi hermano Arturo como cura, y si el gusto por la enseñanza-aprendizaje de mi abuela Dolores, de mi madre, de mis hermanas y de mis primas, si el arte de mi tío Antonio y de mis primos se relacionan de alguna forma a esta búsqueda.

## Familia

Mi madre, desde el vientre materno, sintió la persecución y la exclusión social. Su padre quiso que fuera abortada, su tía no quiso adoptarla, y sufrió por ser hija natural. Siento en mi cuerpo eso: la necesidad de luchar por conquistar un espacio social para mí.

Nací el 16 de Febrero de 1971 a las 22:10 h en la Calle Justo Sierra 388 de la ciudad de Guadalajara, Jalisco México actuando como médico el Lic. Carlos Ramírez Esparza. Pesé 4 kilos 100 gramos, Talla 51. Circunferencia Cefálica 39 y torácica 37.

Puedo reconocer en mí la rebeldía y desobediencia de mi madre ante toda autoridad que intentó aniquilarla por el delito de nacer fuera del matrimonio. Mi madre se construyó su propia vida para alejarse lo más posible de la marginalidad y ser incluida en el centro social. Así buscará para ella, su esposo y sus hijos el poder moral de la Iglesia, el estatus de la clase económica alta y los conocimientos de la escuela particular. A pesar de pertenecer a la clase media baja logró incluirnos en los “mejores” colegios de la ciudad y participamos activamente de la comunidad parroquial. Esto nos colocó a salvo, cerca del poder, lejos del estigma marginal, del “pecado”, la “pobreza” o la “ignorancia”. La Iglesia, la Escuela y mi familia me adoctrinaron en la obediencia y en una única forma de mirar la realidad, inscribiendo textos de control en mi propio cuerpo que reprimieron mi sexualidad, mi pensamiento crítico y mágico.

En mi casa se buscaba vestir la apariencia. Dentro de casa estaba la realidad que debía ser ocultada, nuestra clase económica y nuestro origen de una identidad “bastarda”. Mi madre empeñada en

pertenecer nos buscó un lugar en colegios particulares. Todo el tiempo me tocó convivir con gente distinta a mi clase social. Nuestra identidad familiar estaba siempre tras bambalinas.

La implacable racionalidad de mi padre y el empirismo de mi madre parecen discutir dentro de mi cuerpo. Se imponen los criterios de uno sobre el otro sin poder llegar al acuerdo, la negociación o el diálogo. No tengo ejemplos cercanos de diálogo y negociación. Sí de imposición afectiva o de persecución intelectual.

Cuando era pequeño mi madre nos decía que comiéramos pan para el susto, después de una amenaza muy grande. Yo recuerdo que me la comía ante la amenaza del significado de sus palabras.

### La Santa Cruz

Mi vida fue empujada por varias fuerzas que me sedujeron desde la niñez: el culto, lo sagrado, el juego, el rito, el teatro y la representación. Las representaciones que me tocó vivir, algunas eran religiosas, otras escolares, otras familiares y lúdicas-vecinales. De niño me hincaba en unas bancas de madera sobre un piso de mármol. Vestido de blanco ofrecía flores a la Virgen un mes y al Sagrado Corazón otro, un moño o lazo azul en Mayo y rojo, para junio. Rezábamos el rosario todos los días, gozosos, dolorosos, gloriosos. Las letanías presionaban aún más mis rodillas. Frente a mí, al fondo del templo, colgaba una cruz también de madera en la pared de mi parroquia “La Santa Cruz”, hecha de cantera. Los sábados iba al catecismo. Muchos años viví petrificado por el miedo que provoca la ecuación del pecado mortal=infierno y con frecuencia intentaba aliviarme de ese terrorismo de conciencia en el confesionario, pues estaba en juego la vida y malestar eternos. A un costado del templo había una plaza de piedra para congregar a la comunidad parroquial. Era, al mismo tiempo, patio de recreo de la escuela parroquial, cancha de fútbol, pista de patinaje y espacio para las representaciones religiosas: un cuadro o pasaje al estilo medieval, una procesión de Corpus Christi, una obra de teatro catequético, bailes folklóricos, premiaciones de un buen comportamiento y tablas gimnásticas. Una kermese con música de banda, juegos mecánicos, enchiladas, pozole, tamales, buñuelos, *hot dogs*, un castillo y su corona monárquica pirotécnica amalgamaba la fiesta europea-mexicana-parroquial. Junto a la escuela, un auditorio que se transformaba en salones de catequesis, eventos masivos y representaciones teatrales. Terminé convirtiéndome en aspirante a catequista de niños “pobres” que cruzaba los márgenes de la ciudad para adoctrinarlos y de paso incluirlos. Vestido de blanco, recibí un cordón blanco con un crucifijo en medio de un rito de paso. El símbolo de mi deseo sexual reprimido: “Corresponderé con la pureza de mi alma” eran las palabras de consagración.

Se me enseñó que mi cuerpo era masculino y que, por tanto, los deseos por personas de mi mismo sexo eran desordenados, que Dios me había creado y sin embargo había un deseo dentro de mí que no era de Dios. Que Dios me amaba infinitamente excepto algunos de mis actos. Que había sido creado con un fin y un propósito y que tenía que descubrir esa misión. Recuerdo una vez en el campo, tal vez los cantiles de Huaxtla, años antes, cómo metí piedras en mis zapatos, como penitencia por haber visto en libertad mi deseo sexual.

Siempre me sentí mal porque no tenía que confesarme constantemente de no obedecer y de contestar a mi madre. Ahora veo que eran cualidades para defenderme de un autoritarismo. Mi naturaleza o mi carácter me ayudaban a defenderme, a resistir ante la imposición, la injusticia, el atropello y el totalitarismo de las instituciones a las que pertenecía.

### Títeres y teatro



Mural de Gabriel Flores 1966 Teatro Experimental de Guadalajara



Cuando estaba en el Jardín de Niños la directora nos presentaba obras de teatro y títeres. Así mismo, nos disfrazábamos de leones y salíamos en el Teatro Experimental. Aún recuerdo la sensación de entrar a un edificio tan grande y ver el mural de Gabriel Flores. Ese corazón enorme sobre la mano frente a mis seis años. La pintura sacrificial del Teatro Experimental me situaba ante un evento importante e impactante. Es un evento donde se juega la vida misma: el corazón. Ahí mismo audicioné para participar en el taller de actuación entre 1982-1983. No recuerdo quién me hizo el *casting* pero sí recuerdo al profesor vestido en mayas de color negro, que a mi madre le horrorizaron; y, por culpa de ellas, el teatro me fue prohibido.

Cada domingo íbamos a casa de mi abuela. Ahí nos reuníamos con mis primos, jugábamos a hacer títeres, casas de espanto. Había jerarquías de edad: yo jugaba más con mis primas Margarita y Sofía. Ceci y Margarita me regalaron unos títeres. El cuento de caperucita, los tres cochinitos... Mi padre y mis primas me introdujeron en el arte de los títeres de guante y las marionetas; en el teatro escolar, mi maestra de teatro-declamación me enseñó a transformarme en Viento, en Mago, en Lobo, en Ángel, en Demonio mediante la creación de un personaje. Participé activamente en procesiones religiosas, cuadros o pasajes de la Biblia, representaciones de vidas de santos, apariciones de la Virgen, pastorelas, retiros espirituales, danzas. En casa una capa negra me transformaba en hombre murciélago, un ojo de látex en monstruo, una nariz, en payaso, dos sábanas, en emperador romano, una peluca en otra persona. También jugaba en serio con mis amigos a hipnotizar, a la güija, al péndulo, la telepatía, la telequinesis. De adolescente en el colegio me dediqué a la oratoria, el teatro, la pantomima y a investigar sobre parapsicología.

Cuando era niño organicé a mis amigos para montar una obra de teatro. Realizamos algunos ensayos, no recuerdo cuántos, pero no fueron muchos, tampoco pocos y no ausentes de riñas. Especialmente cuando montamos la escena que me tocaba. Ahí me enfrenté a la dificultad entre dirigir y actuar al mismo tiempo. Todos los actores por unanimidad rechazaban mi actuación. El nivel de exigencia que marcaba yo en ellos lo habían mimetizado y comenzaron a aplicarlo. Pronto una de ellas tomó el rol de director y me indicó los movimientos. Ahí me di cuenta que la diferencia que había entre lo que yo imaginaba y la expresividad en mi acción.

Me inició en estos temas Andrés Nuñez; mi maestro en la preparatoria. Andrés me dio un curso de mnemotecnia, tuve varias pláticas con él sobre la güija, la hipnosis. También nos hablaba sobre los mensajes subliminales y las celebraciones satánicas de los grupos de rock. Mi maestro de métodos de investigación nos enseñó a hacer fichas bibliográficas y a coleccionar notas en el periódico y en las revistas sobre un tema que nos interesaba. Me parece que fue ahí que vi un anuncio en el periódico

sobre un curso de hipnosis. Tal vez fuera la Editorial Moderna. Eran tres folletos que presentaban un panorama de la hipnosis con dibujos al lado.

### Los carismáticos

Recuerdo que salí añorando a un maestro cuando vi la película *Karate Kid*. Soñaba con ser aprendiz de un maestro, de uno a uno, tener alguien que me orientara. Tal vez la búsqueda de un padre a mi medida.

Una formadora nos sembró la idea de buscar un director espiritual. Se lo pedí a mi maestro del colegio, que además era profesor de la Biblia y coordinador de retiros carismáticos. Ahí conocí el trance, la glosalia, lenguaje del espíritu o “don de lenguas”, el sentido comunitario y la manipulación. Nunca tuve la certeza plena de que era el Espíritu Santo quien hablaba un lenguaje incompresible a través de mi boca o mi propia autosugestión.

Sin embargo el movimiento carismático prometía un cambio vital de fondo. Me dejé llevar por el don de lenguas, las canciones, la letra, entraba en trance y me entregaba al flujo del grupo. Me sentía vivo, conectado con la gente.

Mi director espiritual, mi profesor de Biblia, se ofreció a curarme de mi “enfermedad” de sodomita mediante una especie de psicodrama sexual. Era necesario bautizar a un personaje femenino que estructurara mi deseo. Laura, así fue como la llamé, debía tener relaciones sexuales con otros hombres. Una vez que se exteriorizara, Toño debía retomar el mando y recuperar su masculinidad. Tuve que construir fantasías homoeróticas en mi imaginación hasta llevarlas a “escena” teniendo relaciones con varios amigos y mi profesor en vías de “curarme”. Tardé años en otorgarnos la identidad gay a mi maestro y a mí mismo. No quería abandonar la idea de que alguien intentara tan fehacientemente librarme de mi drama personal. No fui el único terapeado y todos rondábamos los 17 años. Finalmente ahora lo escribo públicamente.

### Seminario

Mi entrada al seminario reforzó mi vida de representaciones sacras: vestir una sotana, oír y responder misas en latín, cantar gregoriano, representar en mi imaginación pasajes de la Biblia durante una hora de meditación diaria, invocar a ángeles, santos, vírgenes, guardar silencio, escuchar la voz del Espíritu Santo, cargar la cruz en el viacrucis, estudiar el significado de objetos y acciones rituales. Mi asesor académico no me permitió realizar mi investigación sobre la catarsis en el teatro, veía una puerta de escape en el lenguaje. La formación religiosa es un lugar donde la

verdad se politiza a través de mecanismos de control social: la dirección espiritual, los votos religiosos, el examen de conciencia, el voto de obediencia, de pobreza, los planes de reforma de vida, etc. Todos estos, no eran otra cosas que atentados contra mi cuerpo. Y en un sistema así eso resulta muy peligroso.

Se me dijo en el seminario que fui elegido por Dios para una misión, un propósito bien definidos desde antes de mi concepción. Que debía luchar por mantener la unidad. Todas estas estrategias, según Weisz, nos conducen a una actitud logocéntrica Weisz [1994b: 58].

Cuando estudiaba humanidades nos enseñaban a identificar valores cristianos en otras culturas. No era otra cosa sino un bautismo invasivo y una mala traducción. Tal vez otra forma de apropiación. No creo en los valores universales.

Cuando estaba en el seminario en Roma mi director espiritual me preguntó. ¿Tú por qué eres católico? Utilizaba esta pregunta como estrategia para una confirmación de fe. Ahora respondo a esa pregunta de nuevo desde otra perspectiva.

Fui católico porque mis padres eran católicos, mis abuelos también, los círculos sociales en los que estaba inmerso eran católicos. Mi padre había estado en el seminario, mi madre vivió en un orfelinato de monjas. Se nos introdujo a las costumbres y creencias de una cultura dominante, a mis hermanos, padres, tíos, abuelos, bisabuelos, tatarabuelos.

Me gustaba llevar a mis amigos al límite de las emociones. Entre el miedo y la seguridad. Recuerdo una vez que le pinté a mi hermana una pantorrilla con pintura de uñas roja, que desde mi punto de vista representaba la sangre. Le asustó tanto la idea de tener fija pintura de uñas en su cuerpo que se salió del juego y el ambiente que se había creado se rompió.

Recuerdo que mi formación se inspiraba en ciertos principios. Que eran conocer a Dios, el mundo y al hombre. Ahora este principio me resulta inabarcable, infinito. En aquel momento tenía la idea romántica que en mi formación iba a poder conocer al ser humano, a Dios y al mundo. Ahora esa idea se diluye; para conocer al hombre también tendría que conocer a la mujer para comprender al ser humano, no sólo conocer todos los seres del presente, sino del pasado y del futuro, todas sus facetas, y sus lados oscuros, los dioses que existen en el mundo y los mundos que existen en la mente de cada quien, incluyendo los mundos paralelos. Y los que no hemos imaginado.

Cientos de veces me encontraba conmigo mismo inventando rituales para transformar la realidad. Rituales que intentaban transformar la realidad y mi cuerpo, mi mente. Deseos intensos de fe, de cambio.

Recuerdo que pedí a la Virgen intercediera para que mi madre se sacara la lotería. Saqué una imagen de la Virgen que mi profesor me había regalado. La acosté sobre la cama. Le puse alrededor focos de navidad. Y con toda mi fe, concentración y deseo desde lo profundo de mi alma pedí ese favor.

Pero estaba solo y ese cambio no sucedía. No había ninguna autoridad religiosa, moral o miembro de la comunidad que avalara ese cambio o lo reconociera.

Tarde me di cuenta que vivía en un mundo en donde el poder adquisitivo y el acento con que se habla la lengua determina tu pertenencia social.

El doble vínculo gay de la Iglesia se había instalado en mí desde pequeño. Percibía un diálogo interior que sin palabras me aterrorizaba y que se hacía presente en el rito de la confesión.

**DIOS FALSO:**

Quiero amarte, pero no te puedo amar tal y como eres, porque eres pecaminoso y objetivamente desordenado.

**Yo:**

Entonces, ¿qué tengo que hacer para que me ames?

**DIOS FALSO:**

Tienes que hacerte alguien diferente.

**Yo:**

Ándele, pues muéstreme cómo.

**DIOS FALSO:**

El amor no es algo que se puede merecer, sencillamente es.

**Yo:**

Pues bien, ¿cómo consigo hacerme el tipo de persona al cual puedes amar?

**DIOS FALSO:**

Si fuera tú, comenzaría desde otro lugar.

**Yo:**

¡Pues gracias por la ayuda! ¿Cómo comienzo desde otro lugar?

**DIOS FALSO:**

No puedes. Pues hasta el hecho de partir hacia el otro lugar para de allí comenzar, comienza desde ti, y a ti no se te puede amar.

**Yo:**

Pues bien, si no puedo comenzar desde otro lugar, y no puedo comenzar desde donde estoy ¿qué rayos hago?

**DIOS FALSO:**

Desiste de todo esto del amor, nada más obedece y parálizate Alison [2003a].

Cuando entré al seminario se me pidió guardar silencio sobre mis deseos homosexuales y, sin embargo, había toda una serie de preguntas sobre mi sexualidad. A pesar de mis intentos por guardar el secreto, siempre se me cuestionaba sobre la castidad y sentía la necesidad de hablar de ello en dirección espiritual. Al terminar decidieron sacarme pues no era bueno para guardar secretos.

#### **DIOS FALSO:**

Te amo, pero sólo si te conviertes en otra cosa. Ama a tu prójimo, pero, en tu caso, no como a ti mismo, sino como si fueras otra persona. Tu amor es demasiado peligroso y destructivo, busca otra cosa a la que dedicarte Alison [2008 :125-134].

Después conocería a James Alison, un sacerdote católico gay que había escrito de alguna forma mi propio drama de identidad y de quien son los diálogos anteriores.

### **Hominis**

Al haberseme arrebatado el llamado divino a la vida sacerdotal me inventé que era Dios mismo quien me llamaba a crear un centro de formación de artistas de teatro, cine, televisión, radio que instalaran los valores cristianos en la sociedad. Poco tiempo después descubrí mi deseo oculto. Era a mí a quien quería darle la oportunidad de estudiar teatro y me había inventado el llamado de Dios y la vocación para satisfacer mis anhelos escondidos. Mi madre y el seminario reprimieron mi deseo de dedicarme al teatro, por considerarlo contrario a la moral, hasta que decidí hacerlo a los 35 años. “Un retorno de lo reprimido”.

### **Crónica**

Después de estudiar comunicación, y especializarme en comunicación corporativa, en el año 2004 me encontré en la librería un libro con la portada decolorada por el fuerte sol del puerto de Veracruz llamado *Teatro como vehículo de comunicación* Prieto Stambaugh and Muñoz González [1992]. Yo en ese tiempo precisamente estaba pensando abandonar la comunicación para dedicarme al teatro y ser consecuente. Este libro me ayudó a ver cómo podía abordar el teatro desde donde me encontraba: el escrito fue un puente a mi medida hacia esta disciplina. Tenía años deseando estudiar y dedicarme al arte dramático. Aquí fue donde conocí a Gabriel Weisz y su teoría de representación etnodramática.

Por malinchismo me vine a estudiar a España con la esperanza de encontrar un espacio social privilegiado tanto económico como de reputación en la “élite” del conocimiento y el arte. Decidí continuar mi grado académico haciendo un Doctorado en Historia y Teoría del Teatro en la

Universidad Complutense de Madrid. En el fondo lo que quería era obtener un panorama holístico de las teorías teatrales y su historia completa. Después de dos años me di cuenta de lo imposible de la tarea que me había propuesto. Así que tenía que elegir un tema de investigación posible, lo cual me llevó varios largos años escoger.

El hecho de que esté aquí en Europa buscando. Estoy aquí por envidia. Envidiando las oportunidades que tienen los países desarrollados. ¿Qué me trajo aquí? La búsqueda de un desarrollo artístico y profesional que mi país no podía darme.

Durante la etapa de docencia del doctorado, sentía una fuerte atracción por el pensamiento mágico de Antonin Artaud y la psicomagia y el acto poético de Jodorowsky; ambos cautivaron enormemente mi atención durante la obtención de los primeros créditos. Mis estudios eclesiásticos me llenaron de experiencias rituales y cuando era un adolescente los temas de parapsicología sembraban horas de curiosidad. Me enfoqué al rito y descubrí en la teoría etnodramática un camino poco explorado pero ya trazado. Me dejé llevar por mis deseos de manera no tan consciente y ahora me doy cuenta de que aquello que me ha parecido significativo en mi vida estaba ya contenido en el etnodrama y además tenía que ver con el origen del teatro: el rito, la magia, la invocación, el oráculo y la curación.

Pretendí realizar un estudio sobre los rituales huicholes, pero nunca conocí a nadie que me pudiera introducir a su cultura.

En año 2008 conocí la cultura del pueblo de la Lluvia gracias a Ofelia Pineda Ortiz, quien fue alumna mía en la Universidad del Mar en Huatulco, Oaxaca, del taller de teatralidad ritual; me la presentó mi Jefa de carrera; le comenté que me interesaban los rituales y que estaba interesado en estudiarlos. Cuando escuché hablar a Ofelia de su comunidad por vez primera, sentí el apetito de llorar contento. Se me ocurre que tal vez un anhelo por regresar el tiempo fue lo que le motivó a Ofelia a asistir al taller de teatralidad ritual. A partir de ese momento inició mi trabajo de campo que se conformaba de visitas esporádicas en momentos clave.

Ofelia ha sido mi intérprete y mi guía en este trabajo. Ella es quien me invitó a su comunidad para ver el ritual de los muertos, un ritual que su tío le hizo a ella y a su novio David en el mes de marzo de 2009 para proteger su relación. Además me presentó al señor que habla el lenguaje de la Lluvia y de la enfermedades, don Marcelino Lucas, para los antropólogos un curandero-granicero de la Mixteca Baja. En el taller de teatralidad ritual que impartía en la Universidad del Mar y en el cual Ofelia Pineda era alumna, explorábamos las técnicas corporales de los rituales. Les pedí a los

alumnos que hicieran un ritual en el taller. Fue allí donde inició concretamente este proyecto de manera exploratoria. Ofelia le comentó a don Marcelino, un *ra tu'vá*, hombre de conocimiento, que yo estaba interesado en participar en el ritual. Así terminé conociendo a don Marcelino, y él aceptó enseñarme. Él aprendió de chico de su tío Siano de forma oral. La familia de Ofelia me hospedó y me ayudó a comprender mejor este conocimiento. He sido iniciado por *Na Savi* a las técnicas de representación etnodramática. No soy especialista, simplemente inicié un aprendizaje.

En *Nuu Tiaxín*, lugar del árbol de jícaras, así como en otras comunidades hay varios lenguajes o palabras de bienestar que hablan distintos señores que saben, como el que habla el lenguaje de los animales, las montañas, las enfermedades, el que reza por el que está asustado (enfermo), o por sus pies (por la base de las personas), o la palabra para el cambio de la fecha de nacimiento, el cambio de año; otros saben las palabras de las manos, un método adivinatorio. En otra comunidad hay un señor que habla el lenguaje del venado, etc. Don Marcelino habla el de la Lluvia y el de la Enfermedad, el cambio de año, entre otros, y aprendió, como dije, de su tío Siano. Sin embargo esta tradición sólo se enseña a quien lo pide, a quien está dispuesto a aprender. Desgraciadamente, ni sus hijos, ni joven alguno de la comunidad le han pedido a Don Marcelino que sea su maestro. Ese conocimiento se enseña solamente a quien lo pide. Parece que a muchos jóvenes no les interesa aprenderlo. Yo se lo pedí y se me ha aceptado como aprendiz. Soy un *Ra sa'an*, “el que llegó”, el caliente, el que se enoja, un hablante del español que no pertenece a su pueblo: no hablo su idioma ni su mismo lenguaje ritual. Aún así, todo se ha puesto de manera para que yo sea inducido. El motor de mi deseo tal vez sea la atracción del mundo espiritual que una vez abandoné.

Asistí por primera vez a la fiesta de San Marcos en 2009, un rito de petición de lluvias que se celebra cada año el 25 de Abril. Poco antes de la ceremonia del Señor de la Lluvia conocí a don Marcelino y le hice algunas preguntas sobre el ritual y me contó algunas historias sagradas sobre la Luna, el Sol, la baraja y el inicio del universo, la Lluvia y la Enfermedad. Don Emiliano Pineda, padre de Ofelia, le pidió formalmente que me enseñara la palabra de la Lluvia y él aceptó.

**DON EMILIANO:**

Habrán muchos que quieran aprender el lenguaje de la Lluvia, hay que enseñarles para que cuando aquellos se vayan, su palabra quede en ellos. Es bueno que ellos aprendan porque así podrán preservar lo que se ha dicho y practicado. Así se mantendrá lo que se ha enseñado, los que hayan aprendido podrán continuar con la tradición cuando los mayores se hayan ido. Pero quien no quiera, jamás hay que obligarlo. (...) Aquel que les enseña, como es hablado y no escrito [el lenguaje de la Lluvia], debe acomodar el significado.

**DON MARCELINO:**

Se enseña oral. Curar a los enfermos, a rezar, a pedir por la base de las personas, pedir por sus pies. Cuando se hayan asustado (los que están enfermos), a los difuntos, pero esto es diferente. El Señor de la Lluvia es muy diferente. (...) Otros hablan con las enfermedades que había antes: el calor, la fuerza, la muerte, las montañas... A esas cosas ellos les hablaban. (...) Fue mi tío (Siano) quien me enseñó a hablar con la Lluvia y que me enseñó desde que yo era muy chico cómo hacer las cosas, el amarre, la colocación de las cosas, me dijo “le hablarás así a la Lluvia porque El de las grandes montañas predica con ella y tu voz puede darle una ofrenda, si tú quieres”. (...) Cuando él venga yo le enseñaré Pineda and Lucas [2009].

## 2009

A principios del año 2009, una maestra consigue fondos para ampliar las instalaciones de preescolar y acuerda con la autoridad construir sobre el centro ceremonial de la Lluvia una nueva escuela. Quitar las piedras de los señores de la Lluvia y las colocan en una tumba en el cementerio. Talar el árbol de la Lluvia y rebanan la cima del cerro para construir al nivel del camino la nueva escuela. Después de la destrucción del espacio sagrado voy durante Semana Santa y me toca presenciar un etnodrama de reparación. Ofelia convoca a una asamblea comunitaria para hablar sobre la posibilidad de reconstruir el lugar. Las mujeres se reúnen junto a don Marcelino. El mismo Señor de la Lluvia pide a don Marcelino en sueños volver a su sitio y solicita una ofrenda. La asamblea decide regresar las piedras a su lugar una vez terminada la construcción de la escuela que será construida a un lado. La comunidad organiza el regreso de las piedras al lugar sagrado mediante un evento de reparación para el Señor de la Lluvia que narré en un artículo Guerra Arias [2011 :229-247].

Envié una lista de preguntas a Ofelia sobre el ritual de la Lluvia. Ofelia citó a Don Marcelino y fue respondiendo una por una y otras que surgieron durante la plática.

## 2010

En el año 2010, busqué a Gabriel Weisz y conversé sobre la teoría de la representación etnodramática, además de asistir a un Seminario de cultura, política y género que él dirigía. Obtuve la beca FONCA-CONACYT, luego presenté el DEA y me fui a vivir a la comunidad de El Jicaral durante las fiestas de días de muertos viviendo en casa de la familia Pineda-Ortiz. El 21 de noviembre Don Emiliano pide de nuevo a don Marcelino que me enseñe a hacer el ritual. Él acepta. Se acuerda un precio por enseñarme. Todo el que aprende debe pagar.

Mi primera lección práctica ahí sucedió. Para mi sorpresa lo primero que hizo don Marcelino fue leer la baraja española a doña Teresa , para diagnosticar su enfermedad. Sin enterarme bien de lo



que sucedía, porque no había una traducción simultánea, fui grabando lo que sucedía. Después registré las palabras rituales de la Lluvia Lucas [2010c]<sup>136</sup> frente a la videocámara y las de la enfermedad más tarde fuera del etnodrama. Luego se dispuso a hacer el ritual de curación que requería la enfermedad de doña Teresa. Ahí me enseñó a colocar las sillas de la enfermedad durante el ritual, esto es, contar las tiritas de hoja de plátanos y amarrarlas en varios manojos con cierto número de tiritas. El único que ignoraba lo que estaba realmente sucediendo era yo. Doña Teresa estaba espantada por la dueña difunta de la casa. Era necesario dialogar con ella y ofrecerle una ofrenda justo en el lugar donde había muerto. Al terminar el ritual, le hice preguntas a don Marcelino sobre el significado de los objetos y las acciones rituales.

Al día siguiente, don Marcelino me enseñó a colocar las sillas para la fiesta de la Lluvia. El número de tiritas por cada amarre no era el mismo que me había comentado en la primera entrevista. Muchas ideas pasaron por mi cabeza: “no conoce muy bien cuántos amarres deben hacerse, no quiere decirme, hay un problema de comunicación”. La incertidumbre y la ambigüedad fueron mis compañeras durante todo el aprendizaje.

El profesor Iván pidió a sus alumnos que dibujaran la fiesta del Tata Patrón San Marcos, luego solicitó a su grupo de cuarto de primaria dibujar la curación de enfermedades.

La Banda Particular de El Jicaral me invitó a acompañarlos a la fiesta patronal de San Martín Peras, donde iban a tocar. Después de varios días de fiesta me enfermé del estómago y me fui a Juxtlahuaca al doctor. Vuelvo a la comunidad y me vuelvo a enfermar y nuevamente me voy a Guadalajara a ver al doctor. Una amiga me presenta a Juan Manuel Tlapanco Bello, Akamacihuatl, un hombre de conocimiento nuevo olmeca, con el que tendré varias pláticas, quien me hace ver mi aprendizaje lejos de la teoría etnodramática. Regreso a finales de diciembre a *Nuun Tiaxín*. A Ofelia le hacen el rito de cambio de la fecha de nacimiento para mejorar su salud frente al Señor de la Lluvia el 30 de diciembre de 2010.

## 2011

En el mes de enero de 2011 Irma hermana de Ofelia y doña Antonia, su madre, me dictaron en *Tù'ún Saví* la primera grabación de las palabras a la Lluvia y me las fueron traduciendo frase por frase al Español. Don Marcelino me presenta frente a las piedras del Señor de la Lluvia como aprendiz, mediante otro etnodrama para que aprenda más rápido. Ahí yo llevo las palabras rituales escritas y me pide que las lea. Don Marcelino ve que me faltaron lugares por invocar.

<sup>136</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fLrfAa66TR8>

Le pedí a Don Marcelino que me grabara de nuevo las palabras de la Lluvia porque faltaban los lugares que dijo. Y porque algunas frases no se entendían. Don Marcelino grabó las palabras de Petición de Lluvia por segunda vez para incluir a todas las montañas Lucas [2011b]<sup>137</sup>.

Mientras iba escuchando, me di cuenta que no eran exactamente las mismas. Me enojé por dentro, sentí miedo a ser engañado. No entendía que se trataba de un texto oral que funciona bajo otras reglas; mi expectativa era la de un poema lineal aprendido de memoria a través de un escrito, donde se pide fidelidad a cada palabra y frase. El texto oral es más flexible pero es fiel en la estructura (cfr. Martínez Sánchez, 2013: 195 ss.). Mientras grababa, el rostro de don Marcelino comenzó a cambiar, como si pudiera leer el enojo de mi cuerpo a pesar de que lo ocultaba. Las dos veces que sucedió esto estaba comparando, midiendo desde mis parámetros. Me daba la impresión de que se me deshacía en las manos mi objeto de estudio, aún sin definir.

Rebeca Ramírez Flores, una chica de *Kií yaa* (Coicoyán de las Flores), quien aprendió a escribir el *Tu'un Saví* con miembros del Instituto Lingüístico de Verano, me ayudó a transcribir las palabras y las tradujo al español de la segunda grabación. Todavía sin entender el texto, le comenté a don Marcelino que las grabaciones no eran iguales. Sin embargo él decía que sí y más crecía mi confusión. Ante mi incompreensión don Marcelino me pidió olvidar las otras dos grabaciones y las recitó por tercera vez, la versión definitiva. Ese mismo día explicó a Mario Sánchez Luján y Juan de Jesús Zurita, del Barrio San Isidro, la estructura del discurso y les dictó los lugares que se debe invocar. Mario escribió el dictado y entre él y Juan lo fueron traduciendo al español.

Ignacio se había caído bajando el monte y se desmayó. Fuimos al lugar donde sucedió el accidente y don Marcelino dialogó con el dueño del monte. Yo le ayudé a contar las tiras. En varias ocasiones él volvía a contarlas y me corregía.

Juan me tradujo las palabras de la tercera grabación del etnodrama de la Lluvia y las de la enfermedad. Pablo de *Yukú tatyí* comienza a traducir estas últimas, pero no termina. Gerardo me ayuda a traducir los lugares y comienzo a localizarlos en el mapa.

Don Emiliano, uno de los cantores y rezanderos de la comunidad, padre de Ofelia, me pidió que le ayudara a rezar el rosario durante el sepelio del amigo de don Marcelino el 6 de febrero de 2011.

---

<sup>137</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=e5PYfHX3uW0>

El día 15 de febrero realizan un especie de ritual católico del aniversario de la muerte de la hija de don Marcelino, donde hacen un tapete con aserrín.

Me encuentro a don Marcelino el día 24 de febrero haciendo el rito de curación a un niño que se espantó junto al camino y me pide que lea las palabras de la enfermedad.

En la fiesta de Carnaval, el 4 de marzo, me fui a grabar la danza de los Chilolos en Juxtlahuaca. En El Jicaral se baila una danza parecida. Me voy de nuevo a Guadalajara.

El 24 de abril de 2011 realizo mi primera práctica de las palabras en la fiesta de San Marcos.

El 13 de mayo, don Marcelino lee las cartas a un profesor porque tiene sueños raros. Hay un ánima en la casa donde vive y es necesario hacer un ritual.

Es la fiesta patronal de El Jicaral, el 15 de Mayo día de San Isidro Labrador. El mayordomo contrata a un sacerdote para celebrar tres misas, el cual celebra una tras otra, y un grupo de danza de moros y cristianos de *Itia nduchi*. Me da un cólico nefrítico, causado por un cálculo renal, y me voy a Guadalajara. Vuelco a entrevistarme con Akamacihuatl. Platiqué con Gabriel Caballero y le pedí asesoría para la escritura del ritual. El tío de Ofelia, don Antonio, le hace otro ritual a ella junto al camino por otro susto de cuando era niña.

El 9 de mayo, Gerardo, hermano de Ofelia se casó y participé en la ceremonia. El 15 de octubre, un *ra tu'va* me grabó las palabras para sacar el tiempo. El 12 de septiembre realicé mi primera práctica con un niño al cual un espíritu le había robado el aliento.

Otro curandero me grabó las palabras del etnodrama de la curación y pidió permanecer anónimo. Comparé ambas grabaciones y no eran exactamente iguales; sin embargo, la estructura se traslucía mejor en esta. Fue entonces cuando comprendí cómo funcionan los textos. Su hijo me tradujo parte de las palabras del etnodrama de la curación. Son diferentes a las de don Marcelino, pero comparten muchos elementos: los principales motivos, algunos formulismos. Los niños de secundaria dibujan cómo nos enfermamos. El primero de noviembre, durante la fiesta de muertos, cierro el trabajo de campo y regreso a Guadalajara.

Dice Ofelia que algunas personas ya me empezaban a llamar *ra tu'va* en la comunidad.

## Título de la investigación

*Kútú'va-yu tù'ún và'a*, es el nombre de la tesis en conceptos propios la cultura *Ñuu Savi*. “Estoy aprendiendo la palabra de bienestar” es la traducción del título de la investigación. “Iniciación etnodramática” es la denominación que corresponde al marco teórico del que me ha ayudado.

El nombre está en la lengua, idioma o palabra de la Lluvia, puesto que me parece importante partir desde las estructuras de significación del propio idioma. La palabra *tu'va* es la contracción *tù* de *tù'ún*, que significa palabra, y *vá*, de *va'á*, “bienestar”. El verbo “aprender” se dice *kutù'và* y *ra* significa “él”; *ra tù'vá*, se refiere un hombre de conocimiento, el que aprendió o sabe la palabra de bienestar, un sabio, al que se llama en México, curandero Martínez Sánchez [2011b]. *Ta Yiva si'i*, el padre y madre, se refiere al especialista del discurso ceremonial, el encargado de llamar al espíritu de la Lluvia García Leyva [2005].

¿Acaso las flores que se le ofrecen a Savi o a la Enfermedad son una metáfora del difrasismo mesoamericano *palabra florida*? ¿Habrá alguna relación entre la palabra florida y la palabra de bienestar?

*Ka'an tu'un va'a* también significa “aconsejar, orientar”. *Ka'an yoko* significa “hablar sagrado, adivinar”. *Ka'an ñu'un* “habla la deidad”, el rayo. Otras variantes relacionadas son *Ñu'un Savi*, “Dios de la lluvia”; *ka'an ñu'un*, “acto sagrado, respeto” Caballero Morales [2011a].

En el caso de mi maestro, don Marcelino, sus oficios son los de curandero y granicero a la vez. A través de un rito de paso, don Marcelino me presentó ante el Señor de la Lluvia como aprendiz de las palabras de bienestar para dialogar con la Lluvia y con las Enfermedades, utilizando técnicas corporales de representación etnodramática. El ritual que hizo se parece al cambio de año, hubo monedas y un caldo con chile. La familia con la que me hospedé me preguntaba sobre mis sueños y los interpretaba, sobre todo en días claves de la iniciación.

Me pregunto si mi trabajo debiera llamarse *Tù'ún va'á* “la palabra de bienestar”; *Ña kañu'u yó*, “nuestra creencia”; *Ña kandixa yó*, “nuestra cosmovisión”; o *Vikó ñuu Saví yó*, “nuestra fiesta de lluvia”.

## Tema de la investigación

Al referir la sabiduría del curandero... ¿con qué categorías podríamos clasificar esta idea sin

traicionar una realidad cultural distinta? ¿Es farsa, idolatría, teatro, tragedia, comedia, drama social, *performance*, teatralidad, rito, juego, magia, brujería, hechicería, mito, ceremonia, culto, chamanismo, danza, deporte, cacería, contemplación, fertilidad, ecología, entretenimiento, vida-muerte, medicina, literatura, filosofía, religión, terapia grupal, psicoterapia, crisis, cultura, poesía, literatura, ficción, superstición? ¿Es arte, ciencia, técnica o religión? ¿Con qué disciplina podemos y debemos estudiar este fenómeno?

¿Nuestras categorías pueden describir sus fenómenos o necesariamente debemos aprender a hablar mixteco para explicarlo desde su lenguaje? ¿Debemos renunciar al intento y dejarles a ellos que expliquen sus fenómenos en sus propios términos y sus propias estructuras? ¿Depende esta clasificación de quien lo estudie y el método que utilice? Sin ánimo de pretender responder a todas estas preguntas muestro la complejidad de la traducción o la interpretación, que varios estudios plantean.

Es necesario cuestionar nuestras categorías y nuestra epistemología para abrírnos a otra forma de clasificar las cosas, de percibir, conocer y representar el mundo.

Para estudiar los fenómenos de representación étnica Gabriel Weisz crea la teoría de la representación etnodramática, utiliza la palabra *etnodrama* y con esto propone alejarse del teatro, para estudiar estos fenómenos desde el lugar donde se generan.

Cómo se ha visto en el cap. 2, Weisz define al *etnodrama* como una representación étnica vinculada a la magia, al rito, al juego, al culto, a la curación, a la ceremonia, a la fiesta, a la danza, que puede ser comparada al origen del teatro. El estudio del etnodrama nace con el fin de exponerse a formas de percibir y conocer diferentes a las de la así llamada *cultura occidental*, y abarca investigaciones etnográficas, antropológicas, sociológicas, neurofisiológicas, semióticas, etiológicas, etc., que ayuden a crear un escenario que dibuje la percepción o visión interna y colectiva de los participantes en este tipo de eventos. Su estudio navega entre la ciencia, la técnica y el arte.

Hay varios rituales que sabe hacer don Marcelino, el de la estrella, la cola de la estrella, la luna, el viento malo, el cambio de año, el de la lluvia, sacar el tiempo, localizar un lugar, la curación de varias enfermedades...; sin embargo, este trabajo se ha enfocado sólo sobre uno de los ritos que me enseñó: la petición de lluvias. En este último capítulo, analizaré el proceso de mi aprendizaje de técnicas etnodramáticas.

## Contexto

Los capítulos uno y tres contextualizan la teoría de la representación etnodramática. En ellos abordo la teoría de la *performance* desde la perspectiva de Schechner y un breve panorama sobre la antropología del espectáculo. De tal forma se ve desde dónde surge la teoría de Weisz. El capítulo tres presenta un breve crítica sobre cómo Horcasitas, Garibay y León Portilla interpretaron los etnodramas nahuas. Por último, intento hacer una lectura distinta de los etnodramas de *Ñuu Savi*, lejos de paradigmas europeos. El estudio me ha servido de plataforma para realizar un análisis etnodramático de los dos rituales que aborda mi disertación.

## Campo de estudio

Al ser un estudio de representación etnodramática, debemos salirnos del campo de estudio del teatro para abordar una cultura originaria, desde sus estructuras y su necesidades particulares; en este caso, las del *Ñuu Savi*, el pueblo de la Lluvia o la nación mixteca.

La propuesta podría parecer vaga e inconsistente, yo prefiero llamarla interdisciplinaria y flexible. Es una tesis artística, técnica y científica. Las áreas de conocimiento involucradas son la Antropología, la Etnografía, la Sociología, la Historia, la Neurociencia, la Semiótica, la Epistemología, la Lingüística, Psicología. La red sobre la que descansa esta labor son los estudios de la representación, sin evitar que se correlacionen otros temas tangenciales. Sería imposible conocer y abarcar todas las metodologías que imponen cada una de estas disciplinas. Simplemente se hace uso de ellas de manera flexible para explicar mejor la complejidad holística que constituye los eventos etnodramáticos.

Este es un estudio de la percepción, del pensamiento mágico, del curanderismo, de sistemas alternativos de curación, y tipos de conocimiento... En él se descubren los mitos que estructuran las representaciones y las técnicas corporales que se utilizan. Se estudia cómo la realidad es percibida bajo otras categorías que tienen un impacto fisiológico particular.

## Justificación

Habitar un espacio marginal puede devenir en la exclusión. Presentarse en México como alumno de la Universidad Complutense de Madrid en el Doctorado en Historia y Teoría del Teatro me otorga cierto prestigio, dado el malinchismo reinante. Resulta históricamente paradójico defender este trabajo en una Universidad Española, tierra desde donde zarpó el colonialismo. Exponer un estudio de un tema relacionado a la magia, al juego y al curanderismo y hacerlo desde un enfoque artístico-científico, es arriesgado por parecer algo poco serio, pseudocientífico e incierto. Asumir la

identidad de ser aprendiz de un maestro con huaraches que habla con la Lluvia y las Enfermedades, integrante de una escuela informal, una etnodramaturgia marginal del pueblo de la Lluvia, puede parecer exótico o irreconocible, inclusive peligroso, pues si personas *na savi* me confundieran con un brujo, es posible que me expulsaran de la comunidad. A través de este trabajo, de cierta forma me convierto en vocero de un curandero-granicero. Una voz marginada con calificativos actuales de superstición. A pesar de eso, me atrevo a alojar esa identidad, pues es precisamente en esta marginación donde se encuentra su importancia. Parte de mi argumentación se basa en las ideas de James Alison, que a su vez toma el pensamiento de Girard en torno a la exclusión del chivo expiatorio Alison [2003b].

El grado de marginación es proporcional a su relevancia: un conocimiento ancestral que cuestiona nuestros comportamientos y concepciones corporales en relación con la comunidad, la naturaleza y el mundo espiritual. El descubrimiento del Nuevo Mundo no está completo. La existencia de espacios y seres alternos, ajenos a la mitología judeocristiana, se sigue negando. Existen realidades culturales tan ajenas a las nuestras, que nuestra ignorancia y arrogancia o miedo las reprime o desvirtúa. El camino hacia la mutua comprensión de ambos mundos es largo.

La conquista territorial fue acompañada por una de carácter espiritual; la actual conquista tecnológica, escoltada por una cognitiva, conlleva la misma actitud colonialista, aunque velada. Zorrilla habla sobre el nivel de incomunicación e incomprensión entre la cultura indígena y la cultura mestiza.

**ZORRILLA:**

A mi modo de ver, no hay comunicación. Se trata de entidades prácticamente separadas: es más, la cultura “mestiza” asesina a la indígena desde que se encuentra con ella. Con todo, confío en que en todos nosotros queda un sustrato de origen étnico, que hace de México ese conglomerado barroco, surrealista, como lo definen, y que permite una expresión mágico-realista, según Carpentier. La pregunta es: a pesar de todo los esfuerzos de nuestra educación y medidas “civilizadoras” de los distintos gobiernos, ¿todavía se pueden restablecer ciertos vasos comunicantes? ¿Por qué no poseemos eventos con bases tradicionales, como el Nô, el Kathakali o la ópera china? ¿Aún es tiempo? Pero cualquier copia directamente, meramente formal, resultaría infortunada, tanto como pretender negar todo aporte occidental. “¿Hay algo más que hacer, que exponer simples piezas de museo, conservar datos lingüísticos y documentales?” .

Cuando los hombres sabios se encontraron con los sacerdotes de la corona y no fueron comprendidos, ese conocimiento se ocultó en la cueva, en la cima de las montañas de zonas de refugio. Para iniciar la interlocución, es necesario poner en duda el propio mundo. Don Marcelino,

como otros hombres de conocimiento, no posee la licencia o el título o la validez de una autoridad, ni reconocimientos, ni políticas nacionales, ni mundiales para ayudar al desarrollo de una etnodramaturgia. Nuestro etnocentrismo nos impide ver más allá del teatro, nuestra religión y epistemología.

¿Por qué si este conocimiento no es válido ha sido perseguido por más de 500 años? ¿Qué vieron los españoles en él para reprimirlo? ¿Qué siguen viendo nuestros gobiernos latinoamericanos para continuar la represión? El grado de persecución o represión corresponde al grado de temor. ¿Acaso pudieron vislumbrar el poder para dismantelar su “viejo” mundo, su conquista, su monarquía, su ciencia y religión? ¿Acaso el terror continúa ante la amenaza del derrumbamiento de nuestras categorías cognitivas o las instituciones imperialistas: teatrales, religiosas o de estado? Me parece que es precisamente este conocimiento el que tiene el poder de dismantelar nuestros edificios cognitivos, religiosos y estatales, considerados sagrados. Artaud quería derrocar este orden social y encontró en el conocimiento *rarámuri* o tarahumara el poder para hacerlo. “En el fondo del discurso artaudiano, presenciamos una anarquía corporal, cuyo proyecto deliberado es desarticular el mito y práctica de un odioso corporativismo” Weisz [1994b: 14]. Los defensores del sistema vieron su deseo violento y por ello lo encerraron, atacaron su cuerpo y lo reprimieron. Investigar al cuerpo involucra ya una actitud política Weisz [1994b: 11-20].

Un estudio que pretende abordar este conocimiento desde su ser, realidad cultural, resulta relevante.

Las academias en México están enfocadas sobre la importación del mundo globalizado. Un mundo que no incluye la diferencia. ¿Acaso las piedras sagradas desechadas en el pasado pueden servirnos para construir un nuevo orden social? Detrás de ese rechazo, ¿se oculta nuestra ignorancia y miedo a abrirnos al infinito o lo desconocido? Se esconden nuestros anhelos de superioridad, y el deseo de pertenecer a una élite. Ocupar un espacio marginal me puede colocar en dos panoramas distintos: la exclusión o el exotismo. Lo que se vuelve especial también puede ser la búsqueda de un diferenciador como producto en la industria educativa.

El curandero nos cuestiona nuestra relación con los muertos, con la vida, con la comunidad, con la figura de respeto de los ancianos.

Nuestros estados promueven una economía de mercado global que impacta radicalmente nuestra percepción del mundo. Hay competencia por entrar en la élite y consolidar una situación. Nuestras escuelas jerarquizadas por las búsquedas de poder, prestigio y bienestar económico no comprenden otros recursos del imaginario. Esto se vuelve claro desde espacios marginales como la migración y



la crisis económica Las dicotomías se hacen claras cuando se cruza una frontera o en un país hay una crisis repentina: riqueza-pobreza, seguridad-inseguridad, familiar-extraño, inclusión-exclusión, unidad-división. Se nos presentan imágenes de unidad y de democracia... Los cambios de moneda, las crisis económicas, la migración, las fronteras. Al impactar nuestra percepción del mundo se afecta nuestra biología, nuestras trayectorias neuronales. Tal vez no alcanzamos a ver las consecuencias de lo que el mundo de la abundancia nos promete. Los medios de comunicación presentan un mundo de cuerpos acostumbrados al mundo e la abundancia y comodidad. Un cambio radical conlleva cambios radicales.

Cambiar drásticamente la percepción del mundo de la abundancia a la pobreza tiene consecuencias corporales muy fuertes. Nos damos cuenta que hemos actuado según lo que los medios de comunicación nos dictan. En realidad se necesitan muy pocas cosas para vivir y para ser feliz. Nuestra idea de desarrollo se ha venido abajo al darnos cuenta que este no es un concepto universal. En nuestras culturas vivimos el mundo de la abundancia y comodidad corporal encarcelados en una sociedad de consumo.

El desarrollo de las lenguas indígenas forma parte del camino hacia la autonomía de los pueblos originarios. El itinerario que yo he recorrido ayudará a otros a aprender o divulgar este conocimiento. Con suerte ayudará al desarrollo de una etnodramaturgia *ñuu saví*.

Hoy más que nunca vemos cómo los conceptos de desarrollo, libertad, estado, democracia se tambalean. ¿Acaso en el conocimiento marginal de los pueblos originarios podemos encontrar una forma más sana para relacionarnos con nuestros cuerpos y su entorno? ¿Tendremos la humildad suficiente para reconocer nuestra arrogancia y etnocentrismo?

Hasta ahora hemos mirado con los lentes del teatro este tipo de manifestaciones. ¿Es una forma de desvirtuarlas?

Las investigaciones etnodramáticas se iniciaron en los años ochenta en la UNAM pero no crearon escuela. Al parecer el único que continúa realizando análisis etnodramáticos es Weisz. La propuesta de la *etnoscénologie* de Pradier así como la propuesta de Grotowski dejaron grupos de seguidores. Sin embargo, hay una tendencia global a estudiar los eventos etnodramáticos desde el teatro.

Hoy más que nunca hay una tendencia monológica que no permite multívocos y cuya diferencia es castigada con la marginación, puesto que su modo de percibir al mundo se impone sobre otros,

silenciando voces de sabiduría con prejuicios a unos cuerpos y marginando a otros por oponerse a sus intereses. He aquí un orden mundial que reprime la diferencia.

Por más de 500 años este conocimiento ha sido reprimido. Es tiempo de valorarlo, reconocerlo y transformar las políticas para que pueda desarrollarse libremente. El etnodrama como tal implica una forma de conocer distinta a la occidental. Nuestro universalismo y logocentrismo nos impide ver que hay otras formas de percibir y conocer la realidad lejos de nuestra epistemología. Esta es una oportunidad para abrir el diálogo intercultural que ponga en tela de juicio nuestras categorías de pensamiento y nos permita aprender de una otredad marginal, otro tipo de conocimiento y otra percepción.

¿Cuántos y cuáles textos han escrito el estado, la iglesia, la escuela o los medios de comunicación en nuestros órganos para controlar nuestro cuerpo? ¿Cuántos de estos textos son causantes de nuestras enfermedades? ¿Hasta qué grado esos textos dictan un orden social conveniente para algunos y controlan nuestros órganos: pensamiento, sentir, nuestra sexualidad? ¿Cuánto podremos aprender de las técnicas de un curandero-granicero para comprender mejor nuestro cuerpo, lejos de estructuras que reprimen sus capacidades?

Abrirse a la exploración del cuerpo es ya una postura política: la elección de un camino hacia la independencia corporal. Toca redescubrir nuestra ignorancia detrás del complejo de superioridad; reconocer nuestro propio miedo a estructuras que puedan liberarnos de la cárcel en la que nos encontramos. ¿Cuánto nos puede ayudar que el punto de salida no sea el teatro, sino un lugar donde no está vigente la rigidez de nuestros sistemas? Es dar voz a cuerpos que durante muchos años han permanecido en zonas de refugio.

Esta es pues la continuación de aquella iniciativa que surgió, hace poco más de treinta años, en la Universidad Nacional Autónoma de México. Mi gobierno y la mayoría de mis compatriotas no estaban interesados en el desarrollo de este conocimiento. Es tiempo de hablar y darlo a conocer. Tal vez ahora la historia sea diferente.

### Tipo de tesis

Esta es una tesis que intenta alejarse “de la “frialidad intelectual” y acercarse a nuestro “universo sensorial” Weisz [1994b: 12]. Es una investigación de tipo experimental, guiada por un modelo posteórico o liminal.

La mayor parte de las investigaciones, salvo honrosas excepciones, son trabajos documentales sobre diferentes aspectos de la representación. Esto limita al ensayista a dedicarse a una labor de divulgación que me parece muy útil, pero que no excluye otras alternativas (...) Pienso que la investigación debe proponer una manera de formular alternativas creativas en la representación y no sólo dedicarse a la documentación y al análisis del fenómeno. Generalmente, una investigación científica se basa en la creación de modelos y en experimentos para sustentarla. En una investigación representacional, el modelo y los experimentos son igualmente importantes porque imponen al investigador una disciplina en el cómo hacer y qué hacer frente a diversas contingencias representacionales Weisz [1992a].

La inducción que recibí a técnicas etnodramáticas por un curandero-granicero de El Jicaral se ha encauzado bajo la perspectiva de la teoría de la representación de Gabriel Weisz Carrington, de la cual presento un breve panorama de lo que fueron sus inicios. Es un tema contemporáneo, pues los rituales que aprendí están vivos, se siguen practicando. Además, el autor de la teoría etnodramática está vivo.

Su estudio tenía que ser interdisciplinar, puesto que pertenece a otra forma de conocimiento y no corresponde a nuestras categorías científicas. Un ritual de petición de lluvias es a la vez ecológico, religioso, filosófico, agro cultural, biológico, antropológico, sociológico, neurofisiológico. Un rito de curación atañe a la medicina y la psicología, tanto como a la sociología.

La naturaleza del material demanda una actitud interdisciplinaria. Esta actitud es indispensable para ampliar nuestros criterios, además de situarse en el seno de la hipótesis que adelantamos.

La actitud interdisciplinaria resulta extraordinariamente compleja, puesto que cada disciplina opera con metodologías y modelos propios y cada especialidad mantiene reglas y exigencias que definen sistemas particulares de aproximación. La organización del material no pretende la unificación de métodos y sistemas, pues resultaría virtualmente imposible ser especialista en cada disciplina. En cambio se requiere de una actitud selectiva que puede aplicarse a la preocupación central que nos ocupa: los mecanismos de la representación Weisz [1986b :183: 13-14].

## Hipótesis

La tesis se planteó como tarea responder a la siguiente pregunta: ¿Es posible para alguien de otra realidad cultural aprender las técnicas etnodramáticas que utiliza un curandero-granicero? La respuesta, a modo de conclusión: es imposible en tan poco tiempo aprender ese conocimiento como lo hacen los *ñuu savi*. Sin embargo, puedo constatar que hay otro tipo de conocimiento que no cruza por la razón y que lo único que podemos hacer para acercarnos a él es imaginar escenarios. Aprendí algo, pero no igual que ellos. Sé algunas cosas, no conozco todo lo que saben los *na tu'va na savi*.

Tanto en la primera parte de este capítulo final, como en los dedicados a los rituales se muestra mi aprendizaje.

No aprendí lo que esperaba, aprendí otras cosas. Mis propias ideas preconcebidas sobre el viaje a la Tarahumara de Artaud, las enseñanzas del Don Juan de Carlos Castañeda y las ideas de magia, entre otras cosas sirvieron como estorbo para afrontar la asimilación.

Debido a que el objeto de estudio es la representación y está dentro de una realidad cultural que no es la nuestra, lo único que me queda es construir un escenario con las percepciones de don Marcelino y algunos amigos de *Nuun Tiaxín*, junto con las fuentes del siglo XVI y algunas actuales para compartir la visión que la comunidad tiene de los etnodramas. El código-tesis que pinté-escribí funge como un escenario-visión-espectáculo de percepciones colectivas. En los capítulos cuatro y cinco he intentado reconstruir, mediante una narración, cómo son los escenarios de los *Na savi* en torno a la lluvia y a la enfermedad. Sin embargo, la validez de la hipótesis estará en manos del pueblo *Na savi*.

Será propósito de otras investigaciones probar la existencia de un cerebro ritual, ligado a culturas analógicas, el cual es capaz de comunicarse con la naturaleza y con el cuerpo del paciente para curarlo.

### **De lo individual a lo colectivo**

Los miembros del pueblo *Na savi* construyen una visión colectiva que inicia en la mente del curandero. Muchos ingieren aguardiente, comen y fuman las mismas sustancias y ello provoca una visión compartida, que implica aspectos subjetivos e intersubjetivos.

Un enteógeno estimula zonas del cerebro y provoca distintos tipos de reacciones químico eléctricas que generan imágenes y respuestas de los sentidos: podemos llamar a esto un “espectáculo” interno individual? Y si el uso del enteógeno es colectivo y produce visualizaciones paralelas entre varios miembros de una comunidad ¿se trata de un “espectáculo colectivo” Weisz [1985a :3-15: 3].

### **De lo interno a lo externo**

En el teatro se exteriorizó este espectáculo partiendo del “espectáculo” interno y se condensó al ser escrito.

¿Hay un paso que va del espectáculo interno al “teatro” externo, esto es, la imagen se exteriorizó en un momento histórico dado y se “condensó” en alguna forma teatral definida para el público ario, egipcio, griego? Weisz [1985a :3-15: 3].

## **El rito como forma de conocimiento**

Los pueblos originarios han cultivado una realidad distinta a la tradición europea. Por ello sus representaciones y quizá los cerebros sean distintos a los nuestros.

Así, de acuerdo con la teoría de Jaynes, si el hemisferio dominante tiene la capacidad de expresión y el hemisferio designado como no dominante está asociado a funciones estéticas y cognoscitivas abstractas, ¿puede haber un momento en que la “bicameralidad” del cerebro se una en la *realidad cultivada* por algunas sociedades, y puede ser el *rito* una forma directa de conocimiento, precursora del teatro posteriormente desarrollado? Weisz [1985a :3-15: 3].

## **Cerebro ritual**

Es más, ¿hay alguna región cerebral que pueda fisiológicamente ser considerada como asiento de una “zona ritual”, captadora de mitos? Weisz [1985a :3-15: 3].

Se requeriría de estudios neurofisiológicos para probarlo, tales como resonancias magnéticas del cerebro. ¿Podemos recuperar ese cerebro ritual y sus habilidades?

## **¿Cuántas formas de conocimiento hay?**

Distintos filósofos nos dicen que hay muchas formas de percibir la realidad, tantas como individuos, y en qué estado de percepción se encuentra. La realidad estática y monolítica parece entonces desmoronarse antes nuestros ojos. Lo que ahora es ya no es, después.

## **¿Estos rituales contienen elementos prehispánicos o de otras formas de representación?**

La búsqueda de rastros prehispánicos puede estar asociada a una especie de primitivismo: una búsqueda de algo puro u original. En el capítulo tres he señalado los antecedentes de los rituales y su comparación con los etnodramas de la cultura náhuatl. Pero no estaba en mi propósito suplantarlo la realidad actual por una mera trasposición del pasado. “Lo que ahora es”.

## **¿Qué es la eficacia etnodramática?**

La eficacia simbólica de Lévi StraussLévi-Strauss [1995] puede explicar la eficacia en el etnodrama de curación. He sido iniciado en técnicas etnodramáticas y las he tratado de comprender y utilizar. Las he puesto en la práctica en mis talleres en otro contexto y para otros fines. Este trabajo ha sido sólo un intento por reflejar lo que he aprendido, con la estructura a la que me constriñe la tesis y que, obviamente, modifica el objeto de estudio.

## Cognitivas

No son pocas las barreras que he tenido al enfrentarme a este aprendizaje. Empiezo por narrar la dificultad cognitiva que representó la labor empática de construir un escenario mental, para intentar reconstruir la visión que los miembros de la comunidad tienen acerca de sus representaciones en torno a la lluvia y la enfermedad. No es fácil relativizar la propia epistemología y cuestionar la realidad, con la intención de abrirse a otra forma válida de percibirla. Sobre todo por la confusión y ambigüedad que este ejercicio provoca. Mis conceptos de cuerpo, enfermedad, agua, naturaleza, dios fueron cuestionados por mi búsqueda constantemente.

La certeza y la verdad lucharon en mi interior para que la metafísica que estudié pudiera recuperar su lugar. Ante el fantasma de la verdad estuvo presente el miedo a ser engañado, manipulado. Es inevitable dudar de si alguien te está diciendo la verdad, o si te está engañando. O si agrega elementos de su cosecha o si pinta las cosas a su manera. ¿Qué es la verdad? ¿No es una apreciación subjetiva de la misma? He presentado lo que me contaron, pero el narrador soy yo.

Una de las limitaciones del estudio etnodramático es que consista en un instrumento analítico. Una tesis modifica el conocimiento que se obtiene a través de la representación. El fenómeno mediado se muestra parcialmente.

Otro tipo de barreras son las psicológicas. Un punto clave quizá esté en el miedo. Sentimos miedo de manera natural a lo desconocido. Preferimos etiquetarlo con nuestras categorías, que lo desvirtúan o esconden.

## Lingüísticas

Otra de las principales barreras ha sido el no conocer la lengua. Al inicio no tuve acceso a materiales de aprendizaje y, sin muchos conocimientos lingüísticos, me inicié en el aprendizaje del *tù'ún Saví*, el idioma de la Lluvia.

La comunicación que tuve con don Marcelino siempre fue mediada por un intérprete que no siempre era el mismo. Por lo que la tesis, en ese aspecto, estaba condicionada. Contaba con traductores que me explicaban lo que don Marcelino me decía y me ayudaron a traducir las palabras de la lluvia y de la enfermedad. La mayoría hablaba en español y fueron ellos los que me iban explicando el contenido de ese aprendizaje.

Mi acceso a las fuentes está mediado por las habilidades lingüísticas de mis traductores y por lo que ellos quisieron decirme. Algunos de ellos no dominan bien el español. Las palabras de los rituales

son polisémicas y evocan sentidos simultáneos que ni los mismos jóvenes comprenden. Marcelino, debido a su edad, tiene un problema de dicción, cosa que complicó la transcripción de texto y por ende la traducción.

### Religiosas

Mi formación católica fue un obstáculo para poder ver con otros ojos su sistema de creencias. Su presencia me acompañó. Tal vez fui reactivo ante ese condicionamiento. La actividad crítica parece estar en contra del conocimiento etnodramático. Tampoco tengo claro cómo cambiar el canal.

### Fisiológicas

Durante mi investigación enfermé en varias ocasiones y eso obstaculizó bastante el avance de la tesis. Y sin embargo me tocó lidiar con mi propia enfermedad desde la perspectiva que estudiaba.

### Fuentes de información

En mi caso podemos distinguir tres tipos de fuentes de información: primero, los datos etnográficos recolectados en campo, segundo las fuentes documentales, por último mi cuerpo visto como un texto.

Mi tesis es experimental y las fuentes principales son los datos etnográficos registrados en campo. En antropología se suele llamar *informante* a quienes proveyeron de los datos para su análisis. Yo llamo a don Marcelino mi maestro; a los intérpretes, la familia Pineda Ortiz, los niños de la escuela y algunos miembros de la comunidad, mis amigos. Ellos, con quienes estoy en deuda, compartieron conmigo sus historias sagradas. Con ellas reconstruí una lectura de la visión comunitaria.

Intento aprender de ellos. Precisamente de aquellos que el mundo educativo ha llamado ignorantes y supersticiosos. Mi cultura me muestra que la razón busca ponerse por encima de la intuición.

Otra fuente de información también muy importante para el estudio es mi cuerpo como texto. Intenté descubrir su lenguaje más allá de las estructuras de mi lengua y mi cultura. No sé si lo he logrado, pero al menos he hecho el intento.

Por otro lado, están las fuentes interdisciplinarias que me han apoyado para realizar un análisis etnodramático a partir de la narración ritual, con la que intento explicar las estructuras de significación creadas por los etnodramas que configuraron mi aprendizaje. Aquí utilizo fuentes

primarias y de segunda mano. Por ejemplo, estudios sobre otros etnodramas en la Mixteca y sobre la escritura pictográfica, con el fin de interpretar la petición de lluvia. El códice Vindobonensis ha sido una fuente importante para comprender el ritual de la lluvia. He tomado un curso con Maarten Jansen y su esposa en la interpretación de códices. También he explorado su sentido a través de mis talleres sobre la iconografía que narra el primer ritual de la lluvia.

Por último, mis imágenes mentales, sueños, imaginaciones, intuición, los síntomas de mis enfermedades y mi relación con el agua y la naturaleza fueron otros tantos textos que intenté leer.

Este no es un trabajo sobre don Marcelino o la figura de *ra tu'va*, el curandero del pueblo de la Lluvia, ni sobre las representaciones etnodramáticas de la comunidad *Nuun Tiaxín* sobre la lluvia o la enfermedad, sino sobre mi aprendizaje de dicho conocimiento.

### Tipo de investigación

El tipo de investigación de esta tesis es exploratorio, experimental, descriptivo, cualitativo, artístico y científico-técnico, paraepistemológico. Mi aprendizaje de dos *etnodramas* es mi objeto de estudio en este último capítulo.

Abarca las siguientes partes:

1. Para poder comprender la teoría etnodramática ha sido necesario conocer al maestro de Weisz, Richard Schechner y su teoría del *performance*. Además, hago una lectura de la antropología del teatro y el espectáculo de Beeman (capítulo 1).
2. Teoría de la representación etnodramática (capítulo 2).
3. Crítica a los estudios de los etnodramas náhuatl y propuesta para estudiar la etnodramaturgia Ñuu Savi (capítulo 3).
4. Análisis etnodramático para cada ritual, cada uno a su manera, de acuerdo a una aplicación personal de la teoría de la representación etnodramática de Gabriel Weisz (capítulos 4 y 5).
5. Por último narro mi propio aprendizaje como ensayo. Se basa en cómo viví la inducción hacia este conocimiento y con mi biografía pronuncio mi interpretación. La vivencia es importante. He narrado cómo fui iniciado en este conocimiento. Explico lo que yo entendí sobre este conocimiento que se enseña en ñuu savi a quien lo quiere aprender. He realizado un análisis etnodramático de cada ritual y de mi propio aprendizaje (capítulo 6).

He conocido la estructura de los etnodramas, las palabras que se pronuncian durante el ritual. Conozco el mito que organiza las palabras, las acciones y los objetos rituales. ¿Cómo se modifican



el tiempo y el espacio? Aún no sé si puedo curar o si puedo dialogar con la Lluvia. Entiendo que la práctica hace al maestro.

## Delimitación

Lo más duro de la tesis es la renuncia a todo aquello que no cabe: el corte doloroso que se le hace a la realidad con la delimitación del tema.

Mi iniciación está delimitada por un espacio y un tiempo. Mi trabajo de campo lo realicé de octubre de 2008 a noviembre del 2011 en la comunidad de *Nuu Tiaxin*, El Jicaral (municipio de Coicoyán de las Flores, distrito de Juxtlahuaca, estado de Oaxaca, México) que pertenece a la cultura *Na Savi* o mixteca. Me introdujo don Marcelino, un curandero-granicero mixteco, junto con los miembros de esa comunidad.

El rol que cumplí fue más allá del investigador, no como mero observador, sino como aprendiz participante. En el seminario-laboratorio he actuado como maestro-aprendiz o facilitador. Este es un estudio de la representación, que no propone un modelo teórico. Se limita a la aplicación de la teoría etnodramática a mi iniciación en la tecnología corporal de un curandero-granicero.

Mientras escribía esta tesis, me puse de pie, un tanto agobiado por las ideas que rondan en mi cabeza. Miré por la ventana hacia abajo. Y vi en el centro del patio una fuente de agua. Una simulación de la lluvia, de una cascada o de un géiser frío. Se me ocurrió que el agua y la naturaleza se dejan manipular. El hombre juega ingenuamente a ser creador, a someter e imponer su orden: controlar. Al jugar ignora lo que está más allá de lo evidente, más allá de lo que puede conocer con su conciencia. Es necesario recuperar nuestra configuración corporal y utilizar nuestro consciente e inconsciente para aprender Weisz [1992d :156].

Este estudio parece girar en torno al concepto de etnodrama; sin embargo, creo que es más apropiado decir que se construye sobre una red de conceptos ligados entre sí. No hay uno que los englobe, someta o domine a los demás. Mi lectura de textos de Weisz relacionados con el etnodrama ha tejido una red de conceptos. Me refiero a los siguientes: etnodrama, representación, chamanismo, magia, cuerpo, arte corporal, tecnología corporal, culto, danza, filosofía de la otredad, antropología del conocimiento, cerebro ritual, rito como forma de conocimiento, catarsis, curación, juego, estudios culturales, origen del teatro, lo oculto a la conciencia... Trata de todos y de ninguno en particular.

El cuerpo humano contiene el universo de donde parte toda representación. Este es un estudio de dos representaciones que están enfocadas a obtener la salud y nutrición del cuerpo en armonía con el entorno físico y espiritual: el pedimento de lluvia y la curación de enfermedades.

Esto es un ensayo: un proyecto en proceso, no un objeto acabado Weisz [1994c :93-98: 96]. No es una interpretación, sino una lectura. Es una opinión abierta a mis propias contraopiniones y las de los demás; en especial, son bienvenidas las hechas por *na savi*, mixtecos. Es “un ataque frontal contra el conocimiento absoluto” occidental Solórzano and Weisz [1999: 26]. No es una investigación de teatro o netamente de antropología. Es un estudio de la percepción, del pensamiento mágico y las técnicas corporales de un granicero-curandero de Oaxaca, México. Un estudio sobre cómo aprendo el lenguaje de la Lluvia y de las enfermedades de mi maestro Don Marcelino, *ra tu’va, ta yiva si’i*, hombre sabio, padre-madre. La naturaleza y el cuerpo hablan un lenguaje de signos particular que nuestras culturas occidentales ignoran. Debido a la dificultad de la tarea que me he impuesto, los resultados de dicha indagación son exploratorios y subjetivos.

El trabajo no se ubica dentro de la tradición de la crítica teatral, ni de los *performance studies* de Turner o Schechner; tampoco de la antropología teatral de Barba o el etnodrama de Grotowski; ni de la *etnoscénologie* de Pradier; ni del folklor, ni del etnodrama de Mars o Moreno. Se ubica dentro de una antropología del conocimiento: un análisis transcultural que se ocupa de los ritos, las soluciones imaginarias sobre el origen del mundo y el universo, y está cimentado sobre las diversas estrategias para modificar la mente.

Desde la perspectiva de nuestro interés por la magia queremos asentar que la palabra *magia*, la de *bruja* y otras, como *mana*, se encuentran definidas como términos que se explican por sí mismos. El problema que detectamos en estas formulaciones es que cada uno de los términos mencionados se refiere a una cultura determinada y no a un vocablo que tenga el monopolio para explicar las características de cualquier cultura; siempre hay una palabra establecida para el hechicero, el sabio, el adivino, como es el *tícił* nahua o el baomale, hombre-doctor, entre los dagara africanos, por nombrar sólo dos ejemplos Weisz [2013a: 13].

No existe una palabra en *Tu’un Savi* que corresponda al concepto de magia. Artificialmente he puesto *Tu’un Va’a* como ese lenguaje que sirve para hablar al cuerpo y a la naturaleza y en cierta forma engloba o atañe a los etnodramas.

## Sujetos de estudio

El sujeto de estudio soy yo mismo como alumno de un *ra tu’va*, Don Marcelino. Así varios sujetos de estudio están relacionados con el objeto. En primer lugar, don Marcelino Lucas, hombre de conocimiento, mixteco, médico-sacerdote-maestro-padre-madre; Weisz, como guía teórico; también

me ayudaron otros *ra tu'va*. Algunos miembros de la comunidad *Nuun Tiaxín* (El Jicaral) que me ayudaron a traducir e interpretar lo que estaba aprendiendo: Emiliano Pineda, Gerardo Pineda Ortiz, Ofelia Pineda Ortiz, Irma Pineda Ortiz, Fidela Pineda Ortiz, Antonia Ortiz, Mario Sánchez Luján, Juan de Jesús Zurita, Pablo Romero Tenorio, Rebeca Rodríguez Flores, Laureano Aguilar Lucas, Rodrigo Luján, Tuburcio Godinez.

También incluyo a quienes me ayudaron en el aprendizaje de la lengua: ellos son Ofelia Pineda Ortiz, Irma Pineda Ortiz, Mario Sánchez Luján, Gerardo Pineda Ortiz, Laureano Aguilar Lucas, Tiburcio Godinez y Emiliano, Demetrio Zurita y Joaquín Martínez Sánchez.

Pero también lo son los Señores de la Lluvia, el Viento, las plagas, la cadena de *ra tu'va* que han fallecido, los dueños de los lugares, los espíritus de los montes, de los ríos y demás seres espirituales que pueden enfermar. Intenté relacionarme con el agua y la enfermedad desde otra perspectiva.

Las fuentes primarias se pueden clasificar en dos. He tenido dos maestros principales, don Marcelino Lucas y el Dr. Gabriel Weisz.

He analizado los datos etnográficos desde la teoría de la representación etnodramática de Gabriel Weisz. A partir del relato ritual busqué otras fuentes que me ayudaron a entender las estructuras de significación de los etnodramas en cuestión.

## Objetivo o propósito general

El objetivo general es aprender el lenguaje para hablar con la Lluvia y con las Enfermedades.

Además de ser observador participante, fui un analista etnodramático y un aprendiz de estos etnodramas al mismo tiempo. Como objetivos particulares sugiero los siguientes:

*Exponerme* a distintas formas de conocer, percibir y representar la realidad.

*Aprender* a pedir la Lluvia y a curar enfermedades.

*Practicar* yo mismo los actos de estos ritos.

*Narrar* desde una perspectiva artística mi experiencia.

*Realizar* un análisis etnodramático.

¿Acaso intento reconstruir el puente de la memoria perdida de 500 años? Algo está roto, algo se rompió, y se sigue rompiendo, pero ¿aún quedan hilos del pasado que no se han roto? ¿Quién me ayuda a reconstruirlos? ¿Quién se atreve a arriesgar su vida y reconstruirlos, fortalecer el paso entre los muertos y los vivos? ¿No se ha creado otro tejido con diferentes hilos?

Cuando escucho a don Marcelino es como si escuchara la voz de mis antepasados, sin olvidar lo que me parece un ruido, los aspectos sincréticos. Encuentro como algo muy valioso la tradición ininterrumpida de las enseñanzas.

La búsqueda de Artaud por devolverle al teatro su ritualidad perdida lo hace ir a experimentar los rituales de los tarahumaras y celtas. Es una búsqueda por recuperar lo que nuestra cultura olvidó: el pensamiento mágico, el cuerpo y la ritualidad, la reciprocidad, lo irremediable y la irrevocabilidad de ciertos actos sociales, entre otras cosas. A partir de su búsqueda, comienzan otros a buscar lo ritual en el teatro. La mayoría de las búsquedas rituales son más pretensiones que una realidad ritual. Realizar un estudio etnodramático permite salirse del teatro, o bien nunca entrar y entrar a este mundo desde otro lugar.

Muchos esfuerzos imitando esta búsqueda no se han acercado al etnodrama tal y como es, sino que se ha analizado desde el teatro u otros paradigmas. Muchos intentos por acercarse al rito desde el teatro solo se quedan en pretensiones. ¿Por qué no mejor salirse de él para experimentar lo ritual?

Para entender un fenómeno ritual es necesario por tanto abandonar las estructuras cognitivas de la propia cultura, entre ellas las estructuras culturales y de lenguaje que determinan nuestra forma de representar. Exponerse a otras formas de representación intentando captar la estructura de la misma, es la tarea que Weisz se ha puesto en su análisis etnodramático.

### **Técnicas de investigación**

La principal ventaja en mi metodología de investigación es el partir de un *borrón y cuenta nueva*. Un intento por estar abierto a algo que no comprendo.

Me acerqué mediante herramientas de investigación social-antropológica a los mixtecos. Hice etnografía sin tener una formación como antropólogo.

### **Método de enseñanza-aprendizaje**

Tuve que improvisar mi propio método de aprendizaje, puesto que era la primera vez que don Marcelino enseñaba a alguien de fuera, que no hablaba mixteco. Modifiqué mis métodos y mis

instrumentos para abrirme a la experiencia. Observación participante, entrevistas grabadas en video o en audio, conversaciones informales, diario de campo, conversaciones por el chat, correos electrónicos. Realicé visitas esporádicas como trabajo de campo en la comunidad de El Jicaral desde la segunda mitad del 2008 hasta el 2011.

Mi cuerpo estuvo en juego en todo momento. Los estudios etnodramáticos contemplaban ejercicios de percepción, lo que durante mis talleres etnodramáticos exploré en la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Sevilla y la Universidad de Varsovia.

Para elaborar el contexto de los etnodramas mixtecos consulté fuentes prehispánicas, coloniales y modernas. La investigación documental la realicé en las bibliotecas de la Universidad de Guadalajara, la Universidad Autónoma de México, el Centro Documental de Teatro de Xalapa, la Universidad Complutense de Madrid, la Casa de Velázquez, el Archivo General de Indias, el Instituto de Grotowski, la Universidad de Sevilla, el Instituto de Estudios Hispanoamericanos, el archivo histórico de Querétaro, la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Archivo Histórico Nacional de España.

Es el mismo Weisz quien propone un esquema para analizar al etnodrama, que describo en el capítulo dos. Así trato de identificar el mito que estructura al etnodrama, el plan maestro del curandero, las personificaciones somáticas que intervienen en un espacio y tiempo míticos, los objetos y las acciones rituales.

Los niños de la escuela primaria y secundaria, alumnos del maestro Iván Aguilar Alcántara y , me ayudaron a entender con imágenes la visión. Durante mi trabajo de campo grabamos cincuenta y dos horas de video junto a Jonathan Hernández, David May y yo. Mis amigos me ayudaron a levantar un registro fotográfico: Bernardo Pérez Soler, Paul David Cortés, David May y Jonathan Iván.

Los instrumentos de trabajo fueron grabaciones, videos, fotografías, bitácora de campo, dibujos de los niños de primaria, traducciones de las palabras de la lluvia y de la enfermedad.

## Ejes de investigación

No son fases sino ejes de la investigación que se entretajan en el tiempo y siempre están constantes, a veces más presentes, a veces no tanto.

1. Trabajo de Campo.
2. Análisis Etnodramático.

### 3. Autoexploración.

Además de “aprender” y “analizar” está el verbo “practicar” las técnicas de representación. Puesto que tal vez llevando estas técnicas al laboratorio se pueden aprender mejor, analizar mejor y la práctica se refine aún más.

El antropólogo, el lingüista, el filólogo, el humanista... Cada identidad está ligada a un sistema de creencias y metodologías distintas. Asumo una actitud interdisciplinaria: lejos de querer convertirme en un especialista de cada una o de uniformarlas intento romper las fronteras y las categorías de occidente para comprender una realidad que percibe y clasifica la existencia de otra manera. En todo caso, prefiero aceptar la identidad de aprendiz de curandero o etnodramatista. Los ejes principales del estudio son la representación, el conocimiento, la percepción, el cuerpo, el curanderismo, el rito, la magia, el culto a una divinidad.

### Marco teórico

La Teoría de la Representación Etnodramática de Harold Gabriel Weisz Carrington ha sido explicada en el capítulo dos. En ella basé mi estudio.

Éste es un estudio de representación étnica parateatral. Cuando conocí a Weisz lo primero que me dijo es que era necesario salirme del teatro para poder entender estas representaciones.

El problema conceptual que se suele tener es que se iguala el teatro con la vida. “Si todo es teatro, nada es teatro” Tavira Tavira [2004 :45-59]. Esta metodología intenta separar y colocar al teatro donde corresponde: en Grecia, en Europa, en occidente. Las demás representaciones, entonces, no tienen por qué ser llamadas teatro ya que contienen distintas estructuras unas de otras. En cada lengua cada ceremonia es llamada con un nombre distinto.

La teoría etnodramática trata sobre cómo grupos humanos establecen lazos sociales con entidades invisibles para transformar sus propios cuerpos y su entorno mediante acciones mágicas.

El problema de trasladar el teatro a etnodramas es que al hacerlo importamos el tema de la *mimesis*, traducida como imitación de la realidad. En este tipo de representaciones no se ficcionaliza nada, sucede realmente.

¿Dónde empieza una lengua y dónde termina otra? ¿Quiénes lo deciden y bajo qué criterios?  
 ¿Dónde están los límites de nuestras categorías? ¿Dónde está la línea entre una cultura y otra?  
 ¿Dónde están las fronteras entre un país y otro? ¿Dónde está la diferencia entre lo interno y lo

externo, entre la unidad y la diversidad? ¿Cuándo empieza el pasado? ¿Cuáles son los límites de la cultura, de la representación, del teatro, de la religión?

Weisz propone un antientrenamiento en su propuesta de representación y la exploración de las técnicas corporales del curandero. Quitar la centralización y el poder al director y devolverle al actor su propio cuerpo y sus necesidades de comunicación. Este tipo de propuestas parecen ponerse de moda sólo si parten de Europa y Estados Unidos. Los demás países parecen tontos o faltos de creatividad, historia, como si cualquier cosa que hicieran no fuera valiosa. Son como marcas que se deben vender, creando una estrategia de mercadotecnia para venderlas.

En el dominio de la representación cultural, o sea, en el conjunto de los rituales, lo que acontece en estos espacios, y lo que pueden significar para las comunidades que los practican, podemos preguntarnos: ¿cómo entra la magia en estado de representación? Ubiquemos, por ejemplo, ciertas reflexiones que se conocen sobre la magia de los *zande* entre los cuales la hermandad de curanderos aplica una magia poderosa sólo conocida por los miembros de la corporación. Las leyendas que éstos emplean legitiman su magia y estos relatos mágicos detallan cómo en el pasado grandes curanderos realizaban empresas muy notables. Pero también la magia se percibe en la psique, para lo cual se hace necesario, exige, que las personas crean en estas leyendas y se hayan educado en las mismas. En este caso tenemos una configuración mágica que determina funciones económicas, sociales, psicológicas y mitológicas Weisz [2013a: 13-14].

Es importante acercarse corporalmente al término de magia sin poner distancia y una superioridad que impida conocer al etnodrama.

Otros escritores que se acercan a la magia ostentan reacciones muy ingenuas en torno al mundo mágico. Entre turistas que visitan México la pregunta candente sobre la brujería es ¿realmente funciona? Muchos responden que sí, si eres bruja o brujo, o si has sido embrujado, o si conoces alguien que ha sido embrujado, Pero si eres extranjero, no esperes que la brujería funcione para ti. Es bien sabido que los extranjeros son inmunes a la magia. El cuerpo que se ve influenciado por la magia es “explicado” por los que se consideran “civilizados” y no comparten las prácticas que una comunidad concibe como esencia de lo mágico- en este caso “la magia” no se presta, según estas opiniones, a la representación interna de la brujería en una persona libre de superstición. En otro parámetro no permite una representación somática o corporal; desde el punto de vista que rechaza esta tradición no se puede sentir en el cuerpo lo que implica estar embrujado. De tal suerte, el cuerpo “civilizado” establece una distancia y una “superioridad” respecto del cuerpo “primitivo” que sí mantiene sus creencias mágicas Weisz [2013a: 14].

Finalmente, hay diferencias los estudios etnodramáticos de los años ochenta y el mío: Para poder hacer un análisis más preciso me sumergí en el aprendizaje de la lengua Tu’ún Saví, en el caso del etnodrama de la Lluvia estudié dos páginas del código Vindobonensis que trata sobre este ritual, el aprendizaje lo hago en primera persona, involucro mi biografía personal en la investigación, se me presentó al Señor de la Lluvia como aprendiz de la palabra de bienestar, no es un estudio meramente etnodramático sino iniciático.

## Reflexiones

Les pido que lean-escuchen mis palabras con el cuerpo y no sólo con la cabeza.

He cerrado mis ojos racionales y dormido mi conciencia, he tenido muchas veces que detener el juicio... Intento despertar mi cuerpo y recuperar mi memoria primigenia, he iniciado un viaje hacia lo que está oculto a mi conciencia, al mundo de lo mítico, lo onírico, la intuición, lo invisible. He visto un mundo posible de seres y espacios míticos, he intentado dialogar con lo sagrado, la naturaleza y el cuerpo. Veo mis capacidades corporales dormidas, reprimidas, encarceladas por mi cultura y mi epistemología. Busco mi libertad corporal y la naturalidad.

Un grupo indígena ha puesto en conflicto mis creencias, ha alterado mi percepción y mi forma de pensar. Se ha activado un proceso de crisis que desplaza mi ser. Invoco un tiempo más lento, un tiempo para relacionarme con mi cuerpo y el entorno, inmune a la aceleración y la frialdad. Quiero volver a abrir el diálogo con aquellos que nuestra cultura despojó, devastó y aniquiló. Abro mis oídos a conocimientos incomprensidos, cuerpos olvidados y voces silenciadas.

Estoy atento para no implicar mis necesidades y carencias en la interpretación de esta etnotextualidad. Para no apropiarme de él sino diversificar mi cultura, aumentar mi léxico corporal. Intento abrirme a un conocimiento que otra cultura me ha entregado; me alejo de las soluciones racionales del mundo y me embarco en una balsa intuitiva: mi cuerpo. Cuestiono mi epistemología, mi cultura y mi propio logocentrismo.

Mi camino estuvo acompañado de desilusiones y de un miedo terrible al engaño, a descubrir una artimaña latente. Todos mis sentidos estaban atentos a destapar un posible truco. Descifrar lo que estaba oculto. El miedo a enfrentarme a algo que no era sincero. Mi deseo de encontrar algo genuino, auténtico, se veía mermado por el miedo a ser manipulado. Miedo a perder los restos de una verdad cristiana y la certeza cartesiana.

Me desnudo de mi deseo de conquistar, de colonizar, evangelizar, imponer mis estructuras, apropiarme del otro, de primitivizar o exotizar. He dejado en tierra la poética de Aristóteles y con ella la estética, el teatro y la literatura. Se me ha introducido en un arte que tiene otras necesidades y estructuras distintas a las que surgen en Grecia. Me visto con el respeto de la no intervención, de la escucha, de la humildad y sinceridad del aprendiz.

Ñuu *Savi*, pueblo o nación de la lluvia. “Los mixtecos”: así es como los llamamos los de fuera, “el país de las nubes” en náhuatl; el pueblo donde habitan los hijos del Señor de la Lluvia es una



cultura mesoamericana con al menos 500 mil hablantes del *Tu'un Savi*, la palabra o el lenguaje de la Lluvia, ya con 3000 años de vida y dividida políticamente en tres estados: Oaxaca, Guerrero y Puebla. Viví en la comunidad *Nuun Tiaaxín*, El Jicaral; y ahí un curandero me enseñó a hacer dos rituales: la petición de lluvias y la sanación.

No he podido ver con estos ojos el mundo interior de los hijos de la lluvia. Tuve que inventarme unos, para ver la escena que se representaba en la mente de los miembros de la comunidad. Para ello he usado el espacio interior de mi cuerpo; ahí he reconstruido una visión que imagino es parecida a la que ellos ven.

Este viaje puede resultar peligroso. Pues al final de cuentas mi sistema de creencias, mi identidad, es decir, la forma en como mi cultura ha escrito mi cuerpo se ha cimbrado. Una desarticulación se construye. Esta travesía intentó poner en duda el recinto sagrado de la escritura occidental para abrirme a una nueva que funciona de forma distinta: una escritura corporal. Un texto que se inscribe en el cuerpo y afecta su fisiología.

En el aire natural se dibujan identidades animadas; todo está vivo, el viento, el venado, la piedra, la cascada, el río... Las montañas y los ríos son casas que habitan seres sobrenaturales. Seres que no tienen brazos habitan los montes, seres que salen en la noche, aires y noches malas, difuntos hambrientos ligados al lugar de su muerte.

Don Marcelino, un heredero de un conocimiento ancestral, oral, aprendió este lenguaje cuando tenía 15 años y me enseña. Estoy aprendiendo *tu'un va'a*: el lenguaje o la palabra de bienestar, la palabra que cura, la palabra que propicia la Lluvia. Junto a él hay, al parecer, otros cincuenta *ra tu'va*, hombres de un conocimiento ritual.

Me interesa lo ancestral. Literalmente esta labor es la de armar un rompecabezas con piezas incompletas de distintos juegos que se encogen y a veces se ensanchan, construido con la subjetividad. Enseguida narro mi visión como el chamán lo hace; después del trance relata a la comunidad su viaje a un espacio extracotidiano. Es un trabajo fragmentario. Con estas piezas he intentado reconstruir la escena etnodramática. Debo advertir que las únicas sustancias que consumí durante mi iniciación fue el aguardiente que usa mi maestro don Marcelino. Tal vez nunca entienda del todo lo que vi, porque para hacerlo necesitaría volver a nacer dentro de la comunidad. Esto es lo que he aprendido, toca a los miembros del pueblo *Na Savi* corregirme.

Para realizar el traslado me he embarcado en la nave de la teoría etnodramática que Weisz ha construido y la cual estoy aprendiendo a navegar.

Un curandero de El Jicaral me empezó a enseñar a propiciar la Lluvia y curar las enfermedades. Don Marcelino es su nombre. Soy aprendiz de curandero. Desde esta identidad hablo.

Esta no es una investigación teórica a secas. Es un chapuzón en el mar profundo de la percepción de un curandero-granicero del Pueblo de la Lluvia y la de sus miembros. Chapuzón que me aventé ingenua e intrépidamente con mi propio cuerpo vestido con mi cultura y con la balsa de la razón a un lado, por miedo a ahogarme en lo oculto a la conciencia. Tuve el atrevimiento de jugar con mucha seriedad al etnodramatista: le eché un poco de antropología, un chorro de sociología, tres gotas de neurociencia y tres pelos de lingüística, semiótica y epistemología... al mismo tiempo, un aliento de arte y una práctica de las técnicas corporales aprendidas y, entre otras cosas, las revolví. En ese chapuzón mi cuerpo enfermó cuatro veces y decidí salir de la comunidad a respirar mi cultura y mi sistema de representaciones, pues mi cuerpo estaba en juego y buscaba sentirse seguro. He estado enfermo, preñado por ocho cálculos renales. Al final, lo que los doctores llamaron primero estrés, colon irritable, luego resultó ser un cólico nefrítico unido que inició estando en la comunidad. Un curandero me dijo que había sido un ataque inconsciente del mismo curandero, de alguien de la comunidad o bien de mí mismo, por exponerme a este conocimiento. Cada vez que me aventaba al agua, cerraba los ojos por miedo a las criaturas desconocidas que mi formación creyó en la ficción; sólo después de un rato los abría por momentos cortos, no sin ardor de mi visión y con tanta oscuridad no pude distinguir bien su forma exacta, pero me pareció ver sombras. No he podido meter en esta narración la profundidad que alcancé a ver. He intentado mojar este papel con esas aguas para mí oscuras pero el aire insiste en secarlo.

Espero tomes en cuenta que este papel estuvo mojado pero que su sustancia se me ha evaporado de las páginas. Tendrás que confiar en mí. Creo haber visto un océano inmenso, pero me es difícil probarlo. Encontrarás entonces sobre un papel corrugado los rastros de las gotas saladas y la tinta formando siluetas. Creo haber plasmado algunas imágenes, que no sé distinguir si son producto de mi imaginación o representaciones de entidades invisibles que me señaló mi maestro don Marcelino, un curandero mixteco que habla con la Lluvia y con las Enfermedades y el cual me introdujo brevemente en este conocimiento y en la invocación de seres humanos difuntos, espíritus, dueños del lugar, señores de la Lluvia, etc.

Don Marcelino, el sabio-conocedor, el que habla el lenguaje de la Lluvia y de las Enfermedades, la Cola de Estrella, el que cambia la fecha de nacimiento, el que soba y el que cura, el que aprendió a

“poner las sillas”, el que invoca el poder de su maestro, además de presentarme al Señor de la Lluvia como su aprendiz, me enseñó a decir las “palabras de bien” de tres rituales: la petición de lluvias, la curación de enfermedades y parte del cambio de año. Yo le hacía preguntas sobre lo que hacía y él las contestaba, algunas le extrañaban. En varias ocasiones intenté cambiar el método de aprendizaje porque él “no había aprendido así”, pero continuamos. Me dijo mi intérprete que dejara mis preguntas al final y mi cámara porque mi mente estaba en otra cosa. Había un problema grande. No hablaba *Tu'un Saví* y tenía que aprender un lenguaje mágico nuevo para mí. En realidad contábamos con pocas herramientas para una enseñanza-aprendizaje interculturales, intercognitivos, interrepresentacionales. Aun así intenté, con todas mis fuerzas, hacer lo que ellos me decían.

No puedo negar la gran incertidumbre que me causó describir las cosas que pude ver ante la inmensidad del océano con mucha sencillez. Esta visión representó para mí una lucha entre la objetividad y subjetividad, un deseo por buscar algo espectacular y encontrar cosas extraordinarias en comportamientos ordinarios al cambiar mi percepción. Dentro del agua, las cosas parecen más ligeras, mis movimientos más lentos. Es sólo un ejercicio, el gastar una parte de vida en el intento. No es posible escribir mi experiencia completa.

No soy el mismo cuando empecé, durante y ahora que escribo y definiendo esta tesis. He tratado de modificarme a mí y a mis instrumentos para abrirme a este conocimiento. Ha tratado de flexibilizar el(los) método(s) científico(s) para abordar un conocimiento que sale de nuestra epistemología.

La investigación-inducción-aprendizaje gira en torno a tres acercamientos: el arte, la ciencia flexible e interdisciplinaria y la técnica. En nuestras sociedades al artista, al santo o al loco se le permite hablar con la Lluvia, las enfermedades, los animales; al científico, no. Por eso mi búsqueda también es artística. En mis prácticas yo hablé con la Lluvia y llovió. Este no es un trabajo meramente antropológico o sociológico, va más allá de estas disciplinas, y utiliza las que le pueden ayudar a explicar el fenómeno de manera holística. Y por último es técnico, pues intento practicar las técnicas que aprendí, llevándolas fuera del rito específico y practicarlas con un grupo de personas. No es empresa de este trabajo comprobar las cavilaciones, ocurrencias o hipótesis “científicas” que se lanzan desde mi subjetividad. Cosa que es difícil hacer, puesto que soy yo mismo mi sujeto-objeto de estudio.

Tampoco es intención describir densamente cómo los *Na Savi* realizan sus rituales, ni compararlo a otras culturas mesoamericanas. Me remito a narrar exclusivamente la inducción que recibí en El Jicaral, Oaxaca, realizando un análisis etnodramático sobre mi aprendizaje de la petición de lluvias. Coloco mis reflexiones positivas junto a otras voces, algunas disonantes, que construyen una

interpretación. Las referencias a otras culturas sirven para ilustrar el análisis representacional.

He presenciado algunos ritos: el día de muertos, la curación de brujería, la petición de lluvias, la curación de espanto, el cambio de año o nombre, sacar el tiempo con las manos, un rito funerario, etc. Es increíble y grato constatar, no con información, sino con la experiencia, que este oficio se mantiene vivo después de 500 años de una intensa campaña por destruir la cultura indígena.

Leo en voz alta, con los lentes de la teoría de la representación etnodramática de Weisz, sabiendo que en el fondo quizá no he entendido bien lo que viví y que para hacerlo mejor tendría que volver a nacer en El Jicaral Weisz [2010b].

Me pregunto si esta descripción poética intenta legitimarme como aprendiz, llenando con símbolos míticos mi camino hacia este nuevo conocimiento y colocarme a mí mismo en un lugar especial o privilegiado. Y si lejos de hablar de otra cultura estoy hablando de mis carencias espirituales, de vínculos con el poder o la búsqueda de protagonismo. No intento apropiarme de este conocimiento, pues les pertenece a los humanos *Na Savi*.

Este proyecto es una búsqueda personal existencial. No conozco exactamente lo que me impulsa a tomar esta dirección y no sé dónde ni cómo voy a terminar. He aquí lo que he encontrado en el camino. El trabajo se presenta, no para cerrar, sino para continuar el diálogo intercultural que quizá ayude al desarrollo de una etnodramaturgia del Pueblo de la Lluvia.

Siento en mi cuerpo una lucha de voces interiores-exteriores. No es que escuche voces físicas, sino que percibo, como en otras ocasiones, una asamblea desunida con ciertos deseos de una unanimidad utópica. Por un lado estuve, por tres años, escuchando la voz indígena, haciendo un esfuerzo muy grande por comprenderla desde mi biografía, la voz de un curandero y su comunidad *Ñuu Saví*; una voz olvidada, considerada no importante, clasificada en categorías asfixiantes como superstición, ignorancia, idolatría, herejía, brujería, lo demoníaco, y las menos, como dialecto de ficción, farsa, y drama. Una voz incomprendida que ante tanta persecución ha aprendido a autorrepudiarse durante más de 500 años. Algunas categorías inquisitoriales se han mezclado en su discurso mesoamericano, como ídolo, brujería; otras proceden de una manipulación religiosa, como San Marcos, ánima, que me resultó desagradable escuchar, debido a mi propia experiencia religiosa. Intento desarticular categorías positivistas, para abrirme a lo desconocido y establecer una comunicación con el cuerpo, la naturaleza y entidades invisibles.

Mi cuerpo se ha convertido en un espacio donde he prestado oídos a distintas voces que compiten

para ser escuchadas: antropológicas, sociológicas, neurofisiológicas, artísticas, filosóficas, alopáticas y homeopáticas, otras naturópatas, o de otras culturas: gitanas. Incluso están las espirituales: el Señor de la Lluvia, Dios, seres espirituales, mis familiares difuntos. Estas voces todas las contrasto con las de la comunidad. Escucho mis sueños y la voz de mi cuerpo. Voces que se imponen unas sobre otras. Lo difícil que es aceptar que para vivir hay que comer cuerpos de seres vivos, para seguir viviendo y al final ser comidos por otros. Y me pregunto ¿dónde está mi voz? ¿Qué me gustaría decir? Gritar "a callar", hacerme callar, sería un impuesto. Busco el diálogo con mi cuerpo y la naturaleza inteligentes.

Intento comprender la voz del autor que elijo como marco teórico: Weisz. Me gusta escuchar su voz que defiende con astucia intelectual la otredad y denuncia un totalitarismo conceptual que no tolera la diferencia y pretende uniformar la realidad. Que pretende acallar voces disonantes con nuestra melodía. Me gusta cómo deconstruye mi propio sistema cognitivo y me sorprende a mí mismo con tonos de voz categórico, logocéntrico, dominante y cómplice de un terrorismo ontológico en búsqueda de la verdad que aniquila otras formas de explicar la realidad... Una mano se aferra a la uniformidad, a la lógica y a un orden, la otra agarra con mi mano-garra la magia. Lo desconocido me da miedo y atracción al mismo tiempo.

Yo sólo soy alguien que aprende la palabra de bienestar, un *ra sa'an*, alguien de fuera. Invoco el poder de mis antepasados para que me ayuden despertar la sabiduría de mi memoria primigenia.

La unión del etnodrama con el teatro está en su origen ritual y chamánico. Este es un viaje a mi propio origen. Mis búsquedas existenciales se relacionan todas con el origen y el rito. Vine a España y me encontré con parte de mi origen; fui a la Mixteca y me encontré con otra parte. Un viaje de retorno al pasado. Lo inicié para dedicarme al teatro, pero curiosamente mi tema de tesis terminó en representaciones parateatrales comparables al origen del teatro. En todo caso, aunque me he relacionado con su origen, he llegado a otro destino.

En el camino confié más en mi computadora, mi grabadora y mi sistema de escritura que en mis capacidades orales. Al memorizar no ponía toda mi atención, porque sabía que la computadora o la grabadora estarían ahí para ayudarme.

La oralidad textual imprime un carácter más flexible. Intentaba analizar los textos orales desde mi propio sistema de escritura. Buscaba una linealidad donde no había, buscaba una fidelidad donde no estaba. Poco a poco fui comprendiendo la naturaleza del texto que se construye con la inventiva de quien la memoriza. El que la habla imprime una huella personal a la palabra sin reclamar su autoría.

El que aprende dentro de una cultura oral pone toda su atención en las palabras de su maestro, porque sabe que este no estará ahí por mucho tiempo. Debe aprender a repetir las palabras en el menor tiempo posible; así cansará menos a su maestro. Además, tiene la encomienda de pasar el conocimiento a otras generaciones como un libro vivo.

Inicié el trabajo habitando espacios, conocimientos, e identidades marginadas. Ahora me pregunto cómo podemos dejar de marginar nuestros cuerpos. Los cuerpos *Na savi* son excluidos por nuestro sistema estado-economía. Mismo sistema que nos margina de nuestros cuerpos.

Este conocimiento es un acto político, religioso, educativo, que cuestiona profundamente las estructuras de nuestro mundo. Un conocimiento que no se basa ni en la idolatría ni en actitudes colonialistas. También es un acto de enseñanza-aprendizaje.

Me da la sensación al escribir la tesis de estar construyendo una fortaleza que debo defender a toda costa ante los ataques o el juicio implacable de mis lectores, asesores o sinodales. Y mientras más páginas escribo más se debilita mi estrategia. Tiendo a querer decir poco para ocultarme detrás de este saber y no sufrir una incomprensión. Tal vez sea ese juez implacable que mi sociedad ha montado en mí y yo le he permitido. Mientras más me muestro más me expongo.

Hace varios años Artaud emprendió un viaje muy largo para devolver al teatro lo que había perdido. Artaud se evade del teatro y conoce otro tipo de representaciones. Luchó durante su vida para independizar su cuerpo de la cárcel de su cultura. ¿Hasta dónde su independencia corporal fue autoexcluyente? Hay discursos persecutorios del estado, la iglesia, la educación y los medios de comunicación, las organizaciones. ¿Esa independencia corporal se aleja del sentido comunitario? Su búsqueda fue solitaria. Este proyecto es una declaración de independencia corporal. Soy dueño de mi cuerpo y de mi mente, advierto control social que la familia, las religiones, los estados, los medios de comunicación han ejercido sobre mí. Más que una revolución intento declarar la independencia de manera pacífica. Este trabajo va en busca de la libertad. Es una alianza con mi cuerpo y mi mente. Me he dado cuenta que algo que me impide avanzar es la confianza. No confío del todo en los discursos que me leo. En cambio creo que es a través de confiar en mí, en mi cuerpo y en mi mente como saldré adelante. Confiando y creyendo en la vida que hay en mí. En dejarme llevar por la misma vida. Es una alianza con la vida, con mi cuerpo y mi mente. Mi búsqueda de individualidad se diluyó al enfrentarme a técnicas de representación comunitarias. El papel del curandero no se entiende sino con la comunidad.

Para devolverle al teatro su ritualidad perdida, es necesario salirse del teatro y volver a su origen. Me pregunto si al estudiar un etnodrama podemos lograr lo que Artaud pretendía: al estudiar un etnodrama tenemos que abrirnos a otra cultura y modificarnos. ¿Por qué al etnodrama se le denomina un evento de representación parateatral? ¿Por qué, si se quiere mantener lejos de él, se mantiene enfrente? ¿No es mejor alejarse de Grecia para acercarse al lugar de origen de esta representación? Así como el teatro se separó del rito, algunos etnodramas se convirtieron en teatro, pero otros nunca perdieron su esencia, a pesar de estar mezclados con otros sistemas de creencias. ¿Por qué no buscar otro término que nada tenga que ver con el teatro?

Tal vez he ido demasiado lejos. Me veo a mí mismo como un cuerpo encarcelado por su cultura y sus conceptos. Intento escapar pero no veo una salida. Me veo yo mismo esclavo de los estereotipos del cuerpo que se nos han inculcado. Detecto una trampa en la que mi deseo y los estereotipos me enajenan de mi propia realidad. No puedo relacionarme con el cuerpo de alguien más, pues aún no descubro exactamente cómo funciona el engaño.

Mi rebeldía siempre ha estado presente. Busco un poco de esperanza. Al igual que Artaud fui a buscar mi curación. Una cura para la enfermedad espiritual de mi cultura. Nuestras posturas corporales delatan las cárceles invisibles en las que nuestras culturas nos tienen sometidos. Cárceles corporales y del pensamiento mágico. Es recuperar nuestro cuerpo y su tecnología.

¿Qué hay de intrínsecamente perverso en dialogar con las fuerzas naturales? ¿Por qué no invocar el nombre de aquello que nos mantiene vivos: el sol, el agua, la tierra, el vapor? ¿No son seres vivos? ¿Qué tan equivocado es no coincidir con las categorías occidentales?

El término indígena, como cualquier término, implica la inclusión y la exclusión de otra cosa. No soy indígena. Pero en mi cuerpo corre sangre originaria, sangre española, sangre negra. Mi cultura es una mezcla de palabras mesoamericanas, indoeuropeo y árabe. Y encuentro la paradoja de que, al criticar mi propia cultura, me critico a mí mismo. Así como no hay lenguas puras, tampoco hay culturas, ni religiones, ni representaciones puras. Somos una mezcla. Me pongo a pensar cuánta información hay en mis genes y en mi memoria. Memes de varias culturas. Por ello relativizo mi propia lectura.

La dificultad de la tarea que me he propuesto es realmente elevada, ya que el tema en cuestión es la percepción. La representación está unida a la percepción de la realidad. Con esta investigación me expuse a formas de representación que implican un sistema cognitivo distinto al mío.

Mis acompañantes en este viaje han sido la incertidumbre y la angustia frente al misterio de la vida. Hace tiempo me he divorciado de la verdad y pretendo alejarme de mis relaciones con el poder. Cuando perdí mi fe, perdí también el absolutismo de la verdad. Me acerqué a lo relativo y me alejé de los universales.

Cuando me acerqué como maestro en la escuela me otorgaban los niños una identidad que no correspondía con la figura de maestro que yo tenía. Y la idea que me estaba haciendo de ellos tampoco correspondía con la forma de percibirse de ellos mismos. Me negué rotundamente a otorgarles la identidad de pobre que mi cultura les daba, puesto que eso los colocaba en una situación desigual. ¿Desde dónde se define la pobreza y quién tiene la llave de esa definición? Tal vez una comunicación dialógica nos puede ayudar a comprendernos. El otro extremo estaba en no poder interpretar nada.

Por eso hablo en primera persona. Soy yo el que escribe. Detrás de mis palabras se ocultan cosas. En esta posición relativa me ubico. Tengo un interés al escribir. Escribo con mi propio cuerpo. No puedo escribirlo todo. Esta es mi lectura.

Me sorprende que muchas teorías se relacionen una con la otra como si fueran ramas en una selva y sea difícil determinar cuáles ramas pertenecen a qué planta. Al sólo tener tiempo para conocer la teoría de Weisz, y encontrarme con otras que abordan el tema, me da la impresión que pierde la originalidad que tenía para mí, pues ya alguien más ha dicho algo parecido. Entonces me pongo en la labor de ver diferencias entre una y otra. Al hacer esto surgen otras posibles tesis, desisto, abandono y renuncio, no sin una sensación de frustración. Me siento enredado entre las plantas. Temo no ser un buen guía en la selva del conocimiento.

He caminado tan lejos y tanto tiempo fuera de casa que parece imposible comunicarme con los conocidos. A pesar de mis intentos de acercarme y contarles mis andares, búsquedas, deseos, anhelos y caídas, los encuentro encarcelados en un edificio monolítico que se me antoja derrumbar, sin provocarles daño. Les causo miedo o rechazo, porque el camino que escogí atenta contra su orden. He vuelto al lugar que me vio de niño. He querido compartir los objetos que me ha regalado el viaje. Lo único que he encontrado es una sensación grande de incomprensión, una sensación de frustración. He viajado solo, ahora buscaba compañía y me encuentro igualmente solo.

No todas las culturas se comportan de la misma manera. Pensar que a algunas culturas el hecho de no poseer la tecnología global no las hace menos desarrolladas, de por sí. Que una cultura tenga una lengua oral o que se haya perdido su escritura no significa que no tenga un lenguaje pleno y



complejo. El término desarrollado o el término pobre muestra que estamos midiendo a la otra cultura con una mirada homogeneizadora. Y esa regla pertenece al mundo occidental. ¿Por qué no entonces resurgir con una regla propia de esta cultura? Pensar que aún estos pueblos poseen este pensamiento mágico y lo perderán es pensar que algunos pueblos van por delante de otros, o que están más arriba que otros. Se habla de economías emergentes. ¿De dónde emergen y hacia dónde lo hacen? El concepto de emerger implica el hecho que se está sumergido en algo no deseado.

Toda mi vida crecí y me decían que la gente “pobre” o ignorante no sabía hablar bien. Ahora encuentro tanta riqueza y sabiduría en el español hablado por los *ñuu savi*, impregnado de estructuras de su lenguaje y cosmovisión, donde se asoma su sabiduría pintada por nosotros de ignorancia. Cuánto etnocentrismo y egoísmo juntos se tejen en nuestras culturas, cuánta ignorancia.

Heidegger decía que la casa del ser es el lenguaje. El mexicano odia su identidad cultural y prefiere adquirirla en la otredad. Hacia fuera presume de lo indio, y hacia dentro lo reprime, odia sus representaciones, y prefiere adquirir otras como el teatro, el ballet, la música clásica, la pintura surrealista, la arquitectura colonial y niega lo que es y fue. La conquista espiritual por un lado y física por el otro, categorizaron los cuerpos del indio como inferior, hereje o demoníaco. Los términos que se utilizaron para hablar de sus representaciones fueron, farsas, teatro, brujería, demoníaco, herejes, idólatras, antropófagos, etc. Su lengua, su arte, su religión, su organización, sus representaciones fueron calificadas de esa forma. El teatro griego-romano, la religión cristiana, han servido como marcos de referencia para explicar todos los fenómenos de representación desconocidos, con una aparente ingenuidad, incluso cuando se idealiza lo aparentemente ingenuo.

Me doy cuenta que he buscado una verdad en la ciencia, un Dios en los sistemas de creencias, una ley en otros sistemas normativos y una identidad y una pertenencia en la otredad. Me siento con las manos vacías y con una sensación de fracaso, frustración y miedo al vacío, a la nada y al caos. He dedicado mucho tiempo para buscar afuera y poco para mi espacio interior.

No puedo dejar de ver en la sangre y el sacrificio un signo de violencia y un espíritu persecutorio que me deja desolado. Pensar en Dioses que desean beber sangre me produce tristeza; no encaja con la expectativa cristiana, judía, hindú o mística de un dios amoroso que te acepta tal cual eres y que no requiere que se haga nada para ser, para existir. A veces me gustaría crear mi propio Dios o Dioses a mi medida y tener la certeza de su existencia.

He pasado mucho tiempo solo frente a los libros, una escritura que me separa del cuerpo del autor, su tono de voz, las arrugas de su cara, el brillo de sus ojos y la energía que se siente cuando estás

frente a sus emociones articuladas en palabras. Veo a tantos niños en la escuela aislados del grupo, del juego, de la comunidad, metidos en una biblioteca o en una habitación, una caja que los esconde del sol, de los árboles, del viento, sin poder hablar ni tocar al que está al lado, sin poder compartir, aislados de la realidad de sus padres, del tiempo de sus padres y hermanos, y veo a estos *Na Savi* aprendiendo en grupo, transmitiendo conocimientos así a través de la convivencia entre chicos, medianos y grandes de edad sin ningún obstáculo, en la montaña frente a la Lluvia. Niños que viven en el mundo concreto sin despojar de su cuerpo a las cosas.

El conocimiento al que me he expuesto rompe las fronteras del yo para mezclarse con un todos nosotros. Yo y tú, y él, y ellos, y ellas, sean hombres o mujeres, vivos o muertos, minerales, plantas, difuntos, seres espirituales, incluyendo los santos, las vírgenes, y los dioses cristianos, cristo, el padre.

Cuando me reflejo ante los *Na Savi*, me veo como un hombre que tiene prisa. ¿Por qué tanta velocidad? Mi cultura tiene apresuramiento. Tengo prisa de terminar esta tesis porque se me acaba el dinero y porque no puedo estar todo el tiempo preparando su presentación, en futuro incoativo. No puedo ser un estudiante toda la vida. “Hay que trabajar y construir un patrimonio para la vejez” y luego “empezar a vivir”.

Como dice Villegas, el tiempo no funciona de manera lineal en todos los espacios, sino que se va permeando y de manera distinta en otras áreas. Así el surrealismo francés es distinto al que se creó en México. Lo mismo que ciertas corrientes no llegaron a ciertos lugares Villegas [2005 :325]. Algo semejante se puede decir sobre los estudios de la representación.

Me parece que hay voces persecutorias que se han incorporado a nuestros cuerpos e imposibilitan el aprendizaje de un conocimiento, lo que a su vez dificulta la pronunciación de una voz sabia. Sólo quedan balbuceos.

Cuando el conocimiento *Ñuu Saví* recupere su autoestima, no tendrá necesidad de ser validado por ninguna institución fuera de su sistema cultural. Otras culturas podrán considerarlo valioso o no. Pero eso será problema de ellos.

Recuerdo cuando Ofelia me preguntaba “¿qué es un chamán?”. Yo di una definición simplista de su función como médium entre el mundo espiritual y el cotidiano. Pero la idea de chamán es demasiado grande y termina por no describir nada. Me quedo con el término en *Tu'un Saví: ra tu'va*. Lo que unas culturas llaman teatro, otros lo llaman religión, otros lo llaman representación,

ceremonia, rito, magia, danza, rezo, fiesta; aquí lo he llamado etnodrama. Lo que llamamos medicina, sacerdocio, mito, religión, ellos lo llaman *ra tu'va*: nuestra epistemología no sirve para explicar sus fenómenos. Debemos construir otra para flexibilizar el acceso.

Tengo que renunciar a la congruencia, y a no querer contradecirme. Debo renunciar también a las definiciones.

Aquí narro un poco mi propio drama corporal, desde donde me he acercado a la tecnología corporal etnodramática. En mi búsqueda encuentro el deseo de buscar una pureza que no existe, una originalidad que está y no está. Que se anhela pero se difumina. Se mezcla. No existe.

¿Hay alguna estrategia que me libere de este autoodio que la cultura de la persecución ha sembrado en mí? Por mi cuerpo transita el deseo hacia lo europeo y el desprecio hacia lo mío, lo familiar: mi cultura familiar. Un deseo de desarraigo surge en mí. Pero mis afectos siguen en pie, no han cesado; es una mezcla de amor y odio, o de amor y despecho, o tal vez de amor e indignación. Mis gustos y mis preferencias se encuentran afuera y parte de mi identidad es eso. Y cómo distinguir qué es mío y que es de fuera. Me descubro a mí mismo, que privilegia el mundo güero, pues es ese mundo quien tiene más privilegios. ¿Cómo me deshago del odio que siento hacia mi propio cuerpo? ¿Hacia mí mismo? ¿Hay alguna forma de deshacerme de todo esto? O tendré que aprender a vivir con él iniciando con la aceptación. Soy lo que soy. ¿Algún día podré aceptar mi propia condición, sin necesidad de la aprobación del otro? ¿Hay un jabón que limpie las manchas, las heridas, el odio? ¿Hay una pomada que me cubra de amor, de aceptación, de pertenencia, de individualidad? ¿Hay algo que me pueda librar de esta cárcel de la dicotomía? La sobrevaloración de lo europeo y la desvaloración de lo propio. ¿He personificado a la Malinche? ¿Se ha apoderado de mi cuerpo el mecanismo violento intergeneracional del que habla Girard? ¿Cómo escapar de este deseo violento? ¿El perdón? ¿Cómo reconciliarte con tu pasado, con tus progenitores y con los antepasados? Si ya no viven, si no hay memoria familiar, si no hay memoria social? ¿Cómo reconstruyo la historia dramática de mi vida, que involucra tantos dioses y tantos muertos? ¿Cómo puedo establecer un diálogo con ellos? ¿Me es suficiente la historia? ¿Buscaría hacer una regresión? ¿Un contacto con el más allá? ¿Y quien podrá enseñarme a hacer lo que yo necesito? ¿Y cómo puede haber un maestro a mi medida que me enseñe algo sobre mí, algo que me es necesario? Es imposible. Habrá maestros que me enseñen lo que saben, lo que necesitan dar.

Me doy cuenta que en mi búsqueda he privilegiado lo intelectual y esa es la falta más grande. Y, sin embargo, es lo que se demanda de una tesis. Tales exigencias parecen no permitirme una búsqueda corporal con mayor profundidad. Esa búsqueda de encontrar un lugar seguro para vivir. Un lugar

donde puedas ser tú mismo. Tal vez no esté en querer ser superior, en tener una ventaja sobre el otro.

Me parece que Grotowski fue un guerrero de la credibilidad. Estás de mi lado o no. Y es el chamán el que se comporta como un guerrero que debe ganar la confianza del enfermo, de la comunidad; el que es puesto a prueba y tiene que ganar la batalla, el reto. Cuando volví a escuchar las palabras de la Lluvia, al darme cuenta que diferían entre sí, desconfié. Desconfié. Mi aprendizaje estaba lleno de desconfianza y de un miedo enorme a ser engañado, manipulado, a convertirme en un objeto para conquistar un deseo. Me descubro ingenuo, romántico, idealista, primitivista, con actitudes diletantes y de turista o folclorista.

El lenguaje es traicionero y me engaña; al estar hablando de esto yo mismo a través de mi lenguaje me ataco. Me pongo trampas. Hoyos en mi discurso desde donde alguien me puede atacar. Coloco una bomba en este texto. Este mensaje es autodestructivo: después de cierto tiempo este texto se autodestruirá, morirá para dar paso a otro, y respetar el círculo de la vida.

Siempre hemos buscado las cosas afuera, el paradigma del teatro, pensando que aquí está lo mejor. Y descubro ese doble deseo. La admiración y la envidia. Me expreso la envidia. Deseo escapar de este deseo que me esclaviza, que me somete y no me deja ser. Esa estructura que no me permite ser lo que soy. ¿Cómo me protejo de la maquinaria evocadora de deseos que me tiene atrapado? ¿Acaso el deseo fue sembrado? ¿Acaso este deseo no me pertenece a mí? ¿Es la cultura gay, como otras tantas, un artificio creado para someter cuerpos? Acaso, en fin, Weisz rompe las fronteras entre la ciencia, el arte y la técnica. Nuestras categorías no nos sirven para acceder a un conocimiento ajeno a la cultura dominante. ¿Cómo dejar de alimentar esa máquina que me seduce?

Este es también un trabajo acerca del liderazgo. Han existido fundadores de religiones, iluminados, o de corrientes de teatro que revitalizan a un grupo de personas, pero siempre están concentradas en una persona. Habrá un movimiento que no dependa de un líder sino de un grupo de personas, de una comunidad. Una comunidad que piense por sí misma.

Muchas representaciones fueron cortadas por la espada de la conquista, muchas se murieron, algunas sobrevivieron. Otras sufrieron de una persecución interna con la conquista espiritual de los símbolos cristianos. Estos dramas sobreviven, pero han cambiado. Los etnodramas prehispánicos ya no están con nosotros; están sus nietos con nosotros, diferentes frutos de la combinación de varios sistemas de representación. Y para poder acercarnos a ellos es necesario comprender a los abuelos, pero también a los hijos, quienes sufrieron, y a los propios nietos, quienes siguen siendo negados.

La vida es como el mar: profundo, salado, y su oleaje; a veces estás arriba y otras estás abajo. A veces estás calmado y otras veces en furia.



Mirando las piedras FOTO Paúl Cortés

Estas imágenes pueden ser sanas o insanas. El cerebro es adicto a ciertas concepciones de la realidad y estas pueden ser no placenteras o tristes, o pesimistas. Vuelve sobre ellas, sobre todo si se repitieron mucho. Así el estado del cerebro a veces se aferra a situaciones que no son sanas y el cuerpo enferma. Lo importante, entonces, es encontrar un *mind set* adecuado, que funcione para la persona: una estructura mental que cambie la percepción de la realidad. No importa tanto la realidad sino cómo es percibida. Y es ahí donde está la clave para recuperar la salud. Podemos elegir y provocar las imágenes positivas, que ayuden y beneficien a nuestra vida.

Lejos de ser una superstición está el reconocer que hay una inteligencia biológica y que tiene la habilidad de comunicarse. Los miembros del pueblo *Na savi* ponen atención a sus imágenes mentales para establecer el diálogo. Así funciona el etnodrama. Cuando tú haces preguntas de alguna forma otra inteligencia te contesta. Pero hay que estar abierto.

Quién iba a imaginar todo lo que iba a vivir y cómo me iba transformar al optar por el arte. Hoy me doy cuenta que no tengo porque abandonar lo que fui para ser o convertirme en otra cosa, porque en

realidad sigo siendo el mismo y a la vez diferente. Es decir, mis neuronas conservan mi memoria, sus conexiones, y no puedo borrarlas.

He vuelto a nacer pero ahora en otra cultura. Soy como un bebé que vuelve a ver lo que estaba oculto a sus ojos; vivió, pero no vio. Mi cuerpo se estremece ante la amenaza del infinito caos de la realidad y se confunde por no saber dónde pisar, en qué cultura sostener el peso de mi cuerpo. Tengo miedo de no atinar mi paso, perder el equilibrio y verme absorbido por el abismo de la vida. Una vida que tienes sus leyes, por donde hay que ir con tiento. No será que me equivoque y las rompa irreparablemente. En este andar sobre piedras del río me he sentido sólo y en peligro constante. Estoy un poco triste por no tener con quién experimentar esta alegría.

Debo aprender a comer, evitando el azúcar o la sal que me esconde el verdadero sabor de las plantas, los animales. Establecer una relación con ellos, no como objetos muertos, sino como cuerpos vivos. Intento estar atento y darme tiempo a masticar los alimentos, fijarme en qué imágenes vienen a mi cabeza, qué sensaciones.

Debo redescubrir mi cuerpo, su sexualidad, sus caricias, miradas, olores, sabores, sensaciones, otorgarle el tiempo que necesita, tratar su enfermedad como un texto vivo que clama ser escuchado, sin ocultarlo con un analgésico, sin ignorar lo que provoca, atendiéndolo.

Como si nuestra ciencia no necesitara de la imaginación para construir sus hipótesis. Y como si todas nuestras hipótesis pudieran ser comprobadas y experimentadas.

Me perco de mi tono melodramático y mi propia cruzada por imponer mi sistema de creencias.





Escuchando el lenguaje ceremonial FOTO Jonathan Hernández

Tenía que hacer dos ejercicios. O bien dos metodologías: una analítica, otra vivencial. Otra forma de verlo son las distintas voces que tuve que escuchar: las de Weisz, don Marcelino, la comunidad, la Lluvia, mi cuerpo.

La dificultad fue tan grande como para tener que decidir si continuaba o no por este camino. A veces me parece que ha sido un error remeter el conocimiento en el formato de una tesis. Muchas veces estuve tentado de dejarlo. Continuaba. Era una lucha entre dos epistemologías; una lucha que tiene que ver con la exclusión. Parece no ser posible. Y prefería abandonar y destruir lo que había escrito.

Desde fuera se me impone una identidad que no es la mía. Soy un no-europeo, no comunitario, un miembro de un país en vías de desarrollo, un sudaca, o alguien que habla mal el español, alguien de las Indias pero no es indio, un mexicano que no es moreno, un blanco que al hablar se nota que viene de fuera. Identidades que desconoce o que nunca ha oído nombrar, pero que su estilo de vida y desarrollo resiente.

Estamos muy lejos de comprender las representaciones etnodramáticas. Se requieren años de estudio. Años de aprendizaje para compartir los códigos. Para poder mirar el mundo como ellos lo

ven. Trasladar las danzas, las fiestas, los ritos y la música fuera del contexto donde se originaron, fuera del calendario, a una especie de teatro en la ciudad las convierte en otra cosa. Las desvirtúa y folcloriza. Trasladar algo requiere de mucho cuidado. Ninguno de los participantes en mis talleres compartía los códigos para comprender estas representaciones. ¿Es la intención de dichos traslados establecer un diálogo, una difusión de su cultura? ¿Se logra realmente o se terminan por desvirtuar? ¿Qué uso se le da a la cultura? Los indígenas mismos, ¿cómo toman esa iniciativa?

Curiosamente, durante estos años, cuando trabajé sobre el ritual de la enfermedad, conocí a personas relacionadas con el sector salud, como doctores, fisioterapeutas, enfermeros, psicólogos, psicoanalistas. Como si algo más que las palabras nos ayudase a encontrarnos. ¿Por qué nos encontramos? ¿Para qué?

### **Diferentes grados de subjetividad**

Buscar la objetividad en la ciencia es problemático; lo es todavía más si se desea encontrarla en el arte. Para entender el conocimiento chamánico ya no es importante buscar una objetividad. Para entenderla es necesario abrirse a la realidad subjetivada, a la percepción de quien dibuja un objeto mental tomando como modelo la realidad externa o viceversa.

La labor es doblemente subjetiva. Intenté sumergirme en un espacio psíquico construido con la subjetividad de Don Marcelino y su comunidad, y en la mía propia. El documento intenta reconstruir lo que pude alcanzar a ver dentro del cuerpo de don Marcelino y el mío. No puedo afirmar que este trabajo sea netamente objetivo, porque su objeto de estudio es precisamente subjetivo. Algo que debe estar claro es que los grados de realidad se construyen entre estos dos parámetros, el subjetivo y el objetivo.

Mi amiga Cinthia Gómez me dijo una vez: la obra de arte nunca se concluye, se abandona. No sé si esto sea una obra de arte. Lo que sí se es que tengo que abandonarla, al menos temporalmente. Las estructuras de una tesis me exigen cerrar un proceso que continúa abierto. Me exigen concluir, cuando aún no tengo conclusiones definitivas.

### **Superioridad ajena a la naturaleza: la arritmia racional.**

Nuestra actitud científica, al objetivar lo estudiado, nos coloca en una perspectiva de superioridad. Una supremacía que cree dominar a la naturaleza al comprender sus patrones de comportamiento sin darse cuenta de somos parte de ella. La inteligencia biológica se esconde a nuestra observación ya que su ritmo es distinto al de nuestro raciocinio.



## El aprendizaje ritual



Cosiendo collares de flores para el Señor de la Lluvia FOTO Jonathan Hernández

Don Marcelino me dijo que dejara de hacer preguntas, la cámara y me aprendiera el texto y que poco a poco iba a comprenderlo. Que si quería lo iba a aprender en 15 días.

La tradición sociológica tiene un método para interpretar el aprendizaje histórico, lejos de modelos estancos y de un neopositivismo amarrado a la ambición de un sistema.

Los rituales carecen de eficacia (no mágica, sino social) cuando han llegado a ser formas de ocio: rituales fingidos. Por el contrario, cuando sirven para desempeñar una función social y, al mismo tiempo, para mediar en una comunicación trascendente, que transforma la cotidianidad de los agentes o sus modos de percepción, tienen que ser tratados como lo que son: interacciones que pasan a través de lo sagrado Martínez Sánchez [2010a:56-57].

Los ritos que tienen como objetivo el *desarrollo humano* son ritos de aprendizaje que construye, reproduce o trasforma creativamente la cultura. Dichos ritos comunican un carisma y tienen un origen chamánico-religioso. Se puede comprender el proceso de aprendizaje sagrado en la propia tradición cultural, sea la judeocristiana, sea cualquier otra, como una forma de iniciación, que no consiste en la mera adaptación, sino que la recrea. Durante el proceso, el cambio no es una opción. Todo cambia. Lo elegible es el sentido del cambio, que conduce al descubrimiento místico de la inviolabilidad de la persona o, por el contrario, a su desacralización, parcial o absoluta. En un lugar extremo, como los campos de

exterminio, lo sagrado no desaparece, pero es brutal y totalmente negado. Los ritos de institución, según Bordieu, o los ritos de la dominación total, en términos de Hannah Arendt, son distintos grados de una religión política que disfraza la iniquidad como un avatar de lo sacro y augura su repetición monótona contra el misterio oculto. Probablemente, en este cosmos nuestro, el valor radical y singular de cada persona, o de cada ser vivo, o de casa ser, siempre será un misterio, pero hay experiencias que nos abren a su inteligencia intersubjetiva. Los ritos de aprendizaje místico no consisten en el anonadamiento, propio o ajeno, sino en el diálogo más pleno posible, que ocurre en el cuerpo; e incluyen un momento de enajenación, la más profunda empatía Martínez Sánchez [2010a].

Los modelos de análisis de la sociología, tales como los agentes y el campo religioso de Weber, Troeltsch, Bourdieu, Theissen, el sistema cultural de Geertz y Parsons, parten de que la religión es el trabajo-producto de una construcción social. “Una religión se diferencia de la magia, precisamente porque es un hecho social” Martínez Sánchez [2010a: 59]. Pero el término de magia lo aplica de otra forma Weisz. Don Marcelino hace poesía religiosa invocando a la Montañas, al poder de su maestro y al poder de los maestros de ellos para cohesionar a la comunidad. Utiliza los recursos de la poesía: el paralelismo y el contraste, los movimientos del imaginario, la repetición y la diferencia, el éxtasis inducido por el ritmo, la empatía con el otro ser que adviene a la casa del lenguaje. Singulariza y da forma a los personajes de la representación en el escenario de su mente y en los símbolos del ritual, que toda la comunidad puede entender y compartir.

### **Antropología del ritual**

Acerca del ritual en la antropología de la religión podemos seleccionar algunos estudios y tratamientos generales entre una bibliografía inmensa. Se puede encontrar un panorama general, que incluye los cinco estudios clásicos sobre el ritual (Durkheim, Malinowski, Max Gluckman, Edmund Leach, Victor Turner) en la obra de Rodrigo Díaz Cruz Díaz Cruz [1999] del cual se extraen nueve propiedades para caracterizar una acción social como ritual (cf. las definiciones de Rappaport y Kapferer, en este apartado): repetición, acción, comportamiento “especial” o estilización, orden, puesta en escena (evocación), dimensión colectiva, eficacia (“felicidad” o no del ritual), multimedia (“múltiples y heterogéneos canales de expresión”), tiempo y espacio singulares (Díaz Cruz, 1998: 225-227). Tales rasgos permiten considerar otros rituales, además de los religiosos, e incluso tratar éstos como una subcategoría en el “modelo autónomo” de ritual que ha ido abriéndose paso (Díaz Cruz, 1998: 229). Bobby C. Alexander proporciona una revisión de los estudios sobre el ritual desde los años sesenta hasta finales del siglo XX. Insiste todavía más, si cabe, en “superar la tendencia de estudios anteriores del ritual a oponer lo simbólico y lo real” (Alexander, 1997: 141). El ritual es reconceptualizado como “human fundamental”, “all-encompassing” (convergencia de lo sagrado y de lo secular), una actividad dinámica y fluida: “cultural performance and social drama” Martínez Sánchez [2010a].

Para Martínez el rito de aprendizaje tiene como fin el desarrollo humano. Su propuesta se relaciona con la teoría del chivo expiatorio de Rene Girard, a la hora de explicar la violencia y una cierta

concepción de lo sagrado en occidente. Se pretende provocar la cohesión del grupo a través del sacrificio. Sin embargo, Martínez entiende el rito no sólo en el espacio religioso, sino también en el político. Habla de una *religión civil*, que utiliza constantemente los símbolos de lo sacro. Plantea una reflexión abierta sobre la posibilidad de un aprendizaje histórico de la humanidad, entendida como un conjunto de seres singulares, que pasa a través de las múltiples memorias de las víctimas, el diálogo interreligioso y el trabajo de la Historia o de las artes.



Escuchando el idioma de la Lluvia FOTO Jonathan Hernández

Aprendí, pero de forma distinta. No como ellos aprenden. Me parece que el aprendizaje fue mutuo. Mi propio acercamiento hizo modificarse a don Marcelino y a mis intérpretes. Al ver escrito el texto en su propia lengua y traducido al español, su percepción del texto oral se modificó.

Probablemente los primeros humanos en relatar historias sagradas hayan sido los chamanes, en aquellas formas de religiosidad comunitaria anteriores a la organización del estado: sociedades cazadoras-recolectoras, aldeas neolíticas; así como, posteriormente, en el marco de los rituales apropiados a la familia extensa, el espacio doméstico y el vínculo entre distintas generaciones, a diferencia de los rituales donde se representa la estratificación social, de una manera o de otra. Los chamanes ejercen la guía en rituales de iniciación que permiten participar activamente al público durante un viaje imaginario por el mundo espiritual o el trasmundo, al mismo tiempo que propician la integración de todos y cada uno en la comunidad: un vehículo compartido en el viaje, sea la barca de Rá, el barco de Ulises o el arca de Noé Martínez Sánchez [2010a: 124-125; Eliade [1976 (1954):

104-129].

Me parece que la experiencia que tuve no fue del todo mística sino natural. Fue un encuentro con lo desconocido de mi cuerpo y de la ecología. Fui buscando una realidad espectacular, que me transformara desde los más profundo de mi ser. El miedo a otra desilusión me detiene. Es un miedo al engaño.

En un enfoque más amplio, habría que integrar la antropología del pueblo de la lluvia sobre la agricultura y la medicina, la arqueología del pueblo de la lluvia, la memoria histórica y cultural del pueblo de la lluvia, el análisis filológico de la palabra de la Lluvia. Pero no dejaría de ser una interpretación y, quizá, no contribuyera a comprender el ritual, aunque intentara explicarlo.

El sentido de comunalidad ha sido lo importante en mi aprendizaje. He tenido la oportunidad de pertenecer y ser parte de su vida. Nos hemos encontrado uno en el otro. La marginalidad deja de ser tal para entregar sus valores.

Siento que hay algo más importante que la explicación exhaustiva de un hecho. Estudié la organización social para comprender la comunidad, sin conseguirlo. Ahora más que nunca he entendido lo comunitario y he escapado de las trampas del prejuicio para encontrarme con lo otro. El camino racional no es despreciable; el mío es intuitivo.

Basta con una breve revisión para enterarse de que no se puede capturar el fenómeno del juego sagrado sin añadir que el plan maestro conlleva una filosofía transformativa, basada en la práctica activa de la subjetividad, lo que implica un movimiento hacia el pensamiento concreto, en contraste con la abstracción que puede hacerse al sondear estos juegos en su conformación meramente simbólica. Reflexionamos en estos términos porque nuestra tendencia es considerar lo simbólico como producto de una mera abstracción Weisz [1986b :183: 105].

Me parece que la experiencia mística está determinada por el lenguaje y la cultura. Las representaciones que surgen de dicha experiencia dependen de las estructuras semióticas humanas. Me pregunto si hay forma de mirar directamente a el/los rostro/s divinos o naturales sin mediación. Al final de cuentas, no tenemos otra forma de acceder a lo sagrado que no sea a través de nuestra percepción lingüística y cultural. Cada camino determinará la representación de lo sagrado. He abierto la puerta que una vez clausuré. Espero que lo sagrado inunde mi cuerpo pues ya me cansé de estar y hablar conmigo mismo.

O tú/ustedes ¿qué dices/n?





Documentando FOTO Paúl Cortés





## Anexo 1

### Iin grabación

*1ª grabación*

**Kà'an Don Marcelino Lucas**

*Don Marcelino habla*

**Tiaa i ka'an ña Irma Pineda Ortiz yù'ù**

*Me dicta Irma Pineda Ortiz*

**Irma Pineda Ortiz ta Antonia Ortiz ndaxkoni Tù'un Sàví**

*Traducido por Irma Pineda Ortiz y Antonia Ortiz*

**Ndatiàa Antonio Guerra Arias**

*Escrito por Antonio Guerra Arias*

**Nasita xa'a Joaquín Martínez Sánchez**

*Corregida por Joaquín Martínez Sánchez*

*(Don Marcelino después de colocar las sillas comienza a leer del manojo más alto al más bajo)*

|              |   |            |            |                 |
|--------------|---|------------|------------|-----------------|
| <b>00:05</b> | <b>Òkò</b>                                | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>yuví</b>     |
|              | veinte                                    | diez       | tres       | petate          |
|              | <i>Treinta y tres petates</i>             |            |            |                 |
|              | <b>Òkò</b>                                | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>tiàyù</b>    |
|              | veinte                                    | diez       | tres       | silla           |
|              | <i>Treinta y tres sillas</i>              |            |            |                 |
|              | <b>Òkò</b>                                | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>kò'ó ndo</b> |
|              | veinte                                    | diez       | tres       | plato ustedes   |
|              | <i>Treinta y tres platos para ustedes</i> |            |            |                 |

*(Don Marcelino comienza a llamar a las Lluvias en círculo)*

|              |                                 |                           |              |                            |
|--------------|---------------------------------|---------------------------|--------------|----------------------------|
| <b>00:12</b> | <b>Ve'e</b>                     | <b>Sàví</b>               | <b>ni</b>    | <b>xá'nu<sup>138</sup></b> |
|              | casa                            | lluvia                    | (pas.)       | crecer                     |
|              | <i>Templo de la Gran Lluvia</i> |                           |              |                            |
|              | <b>Yóko<sup>139</sup></b>       | <b>ni</b>                 | <b>xá'nu</b> |                            |
|              | vapor                           | (pas.)                    | crecer       |                            |
|              | <i>Vapor anciano</i>            |                           |              |                            |
|              | <b>Sàví</b>                     | <b>to'ò<sup>140</sup></b> |              |                            |
|              | lluvia                          | respetable                |              |                            |
|              | <i>Respetable Lluvia</i>        |                           |              |                            |

<sup>138</sup> Grande en edad, sabiduría y experiencia Gabriel Caballero Morales. *Diccionario del idioma mixteco. Mixteco-Español, Español-Mixteco. Tutu Tu'un Savi*. 2ª edición ed. Ciudad de México: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2011b. Print. : 707

<sup>139</sup> Puede referirse a la cosecha del maíz, frijol, cacahuete, chile, etc. También significa Deidad, Dios Gabriel Caballero Morales. *Diccionario del idioma mixteco. Mixteco-Español, Español-Mixteco. Tutu Tu'un Savi*. 2ª edición ed. Ciudad de México: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2011b. Print. : 762 Sin embargo, en este caso, es más probable que designe el “vapor” que manifiesta la presencia grandiosa, visible y permanente de Savi en la Montaña. Jaime García Leyva (García Leyva, 2012: 122) traduce Yoko Savi por “Espíritu de la Lluvia”.

<sup>140</sup> Se llama así a los principales, a una persona estimada o de autoridad. El nombre de una cueva que está frente a la comunidad es *kava to'ò*.



|                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| <b>Yóko</b>             | <b>to'ò</b>                |
| vapor                   | respetable                 |
| <i>Respetable Vapor</i> |                            |
| <b>Sàví</b>             | <b>kuíká<sup>141</sup></b> |
| lluvia                  | rica                       |
| <i>Lluvia rica</i>      |                            |
| <b>Yóko</b>             | <b>kuíká</b>               |
| vapor                   | rico                       |
| <i>Vapor rico</i>       |                            |

(Don Marcelino les avisa que va poner las sillas, petates, platos y jícaras de los invitados)

|  |               |               |              |                           |               |            |              |
|--|---------------|---------------|--------------|---------------------------|---------------|------------|--------------|
| <b>00:19</b>                           | <b>Vichin</b> | <b>kakin</b>  | <b>yuví</b>  |                           |               |            |              |
|  | ahora         | poner (pres.) | petate       |                           |               |            |              |
| <i>Ahora voy a poner el petate</i>     |               |               |              |                           |               |            |              |
|  | <b>Vichin</b> | <b>kakin</b>  | <b>tiàyù</b> |                           |               |            |              |
|  | ahora         | poner (pres.) | silla        |                           |               |            |              |
| <i>Ahora voy a poner la silla</i>      |               |               |              |                           |               |            |              |
| <b>00:23</b>                           | <b>Nùú</b>    | <b>mií</b>    | <b>xì'in</b> | <b>táta<sup>142</sup></b> | <b>Patrón</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
|  | frente        | mero          | con          | señor                     | patrón        | San        | Marcos       |
| <i>Ante el Señor Patrón San Marcos</i> |               |               |              |                           |               |            |              |

(Invocación al Señor de la lluvia de Monte Espinal)

|   |                           |                   |             |             |            |  |  |
|---|---------------------------|-------------------|-------------|-------------|------------|--|--|
| <b>00:26</b>  | <b>Sàví<sup>143</sup></b> | <b>niyukukava</b> | <b>xìní</b> | <b>Yukú</b> | <b>Iñũ</b> |  |  |
|   | lluvia                    | permanecer(pres.) | cabeza      | montaña     | espina     |  |  |
| <i>Lluvia que permanence en la cima del Monte Espinal</i> |                           |                   |             |             |            |  |  |

(Invocación al Señor de la lluvia de Río Prieto)

|  |             |                |            |               |             |               |  |
|--|-------------|----------------|------------|---------------|-------------|---------------|--|
| <b>00:29</b>   | <b>Sàví</b> | <b>ñuukava</b> | <b>nùú</b> | <b>Krúsin</b> | <b>Itia</b> | <b>Tu'un*</b> |  |
|  | lluvia      | permanecer     | donde      | cruz          | río         | prieto        |  |
| <i>Lluvia que permanece en el Río Prieto con forma de cruz</i> |             |                |            |               |             |               |  |

(Invocación al Señor de la Lluvia de Ometepec)

|  |             |                  |              |           |            |             |            |
|--|-------------|------------------|--------------|-----------|------------|-------------|------------|
| <b>00:33</b>   | <b>Sàví</b> | <b>ndikukava</b> | <b>nùú</b>   | <b>ii</b> | <b>ñuu</b> | <b>Yukú</b> | <b>Ùvì</b> |
|  | lluvia      | permanecer       | frente       | estar     | pueblo     | montaña     | dos        |
| <i>Lluvia que permanece a orillas del pueblo de Ometepec</i> |             |                  |              |           |            |             |            |
|  | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b>    | <b>Sàví</b>  |           |            |             |            |
|  | Ahí         | existir          | lluvia       |           |            |             |            |
| <i>Ahí está la Lluvia</i>                                    |             |                  |              |           |            |             |            |
|  | <b>Sàví</b> | <b>ndi</b>       | <b>xá'nu</b> |           |            |             |            |
|  | Lluvia      | completo         | crecer       |           |            |             |            |
| <i>Lluvia completamente sabia</i>                            |             |                  |              |           |            |             |            |
|  | <b>Yóko</b> | <b>ni</b>        | <b>xá'nu</b> |           |            |             |            |
|  | Vapor       | (pas.)           | crecer       |           |            |             |            |

<sup>141</sup> Riqueza económica.

<sup>142</sup> Así se le llama a un señor mayor.

<sup>143</sup> Se refiere a la piedra de la Lluvia

*El que tiene el mando de todo lo que se cultiva*

|   |             |            |             |             |  |
|---|-------------|------------|-------------|-------------|--|
| <b>Sàví</b>                               | <b>to'ò</b> |            |             |             |  |
| lluvia                                    | respetable  |            |             |             |  |
| <i>Respetable Lluvia</i>                  |             |            |             |             |  |
| <b>Yóko</b>                               | <b>to'ò</b> |            |             |             |  |
| vapor                                     | respetable  |            |             |             |  |
| <i>Respetable Vapor.</i>                  |             |            |             |             |  |
| <b>Ñuu</b>                                | <b>ka</b>   | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b> |  |
| pueblo                                    | esos        | mero       | lluvia      | respetable  |  |
| <i>Ahí está la mera Lluvia respetable</i> |             |            |             |             |  |

(Don Marcelino vuelve a leer la silla 33)

|                                       |            |            |            |            |              |            |
|---------------------------------------|------------|------------|------------|------------|--------------|------------|
| <b>00:42</b>                          | <b>Òkò</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>kúú</b> | <b>yuví</b>  | <b>ndo</b> |
|                                       | veinte     | diez       | tres       | ser        | petates      | ustedes    |
| <i>Treinta y tres son sus petates</i> |            |            |            |            |              |            |
|                                       | <b>Òkò</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>kúú</b> | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b> |
|                                       | veinte     | diez       | tres       | ser        | sillas       | ustedes    |
| <i>Treinta y tres son sus sillas</i>  |            |            |            |            |              |            |
|                                       | <b>Òkò</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>kúú</b> | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b> |
|                                       | veinte     | diez       | tres       | ser        | platos       | ustedes    |
| <i>Treinta y tres son sus platos</i>  |            |            |            |            |              |            |

(Don Marcelino invoca al Señor de la Lluvia del Popocatepetl y esta escucha y se sienta en su silla)

|   |                          |                               |                        |                        |                       |                        |
|---|--------------------------|-------------------------------|------------------------|------------------------|-----------------------|------------------------|
| 00:48   | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>nikukava</b><br>permanecer | <b>nùú</b><br>cara     | <b>Yukú</b><br>montaña | <b>Yù'và</b><br>hielo |                        |
| <i>Lluvia que permanece en la cara de la montaña Popocatépetl</i> |                          |                               |                        |                        |                       |                        |
|   | <b>Ikán</b><br>ahí       | <b>ndikaà</b><br>estar        | <b>mií</b><br>mero     | <b>Saví</b><br>lluvia  | <b>ni</b><br>(pas.)   | <b>xá'nu</b><br>crecer |
| <i>Ahí está la Lluvia completamente sabia</i>                     |                          |                               |                        |                        |                       |                        |
|   | <b>Yóko</b><br>abundante | <b>ni</b><br>(pas.)           | <b>xá'nu</b><br>crecer |                        |                       |                        |
| <i>Abundante antigua</i>  |                          |                               |                        |                        |                       |                        |
|   | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>to'ò</b><br>respetable     |                        |                        |                       |                        |
| <i>Respetable Lluvia</i>  |                          |                               |                        |                        |                       |                        |
|   | <b>Yóko</b><br>vapor     | <b>to'ò</b><br>respetable     |                        |                        |                       |                        |
| <i>Respetable Vapor</i>   |                          |                               |                        |                        |                       |                        |

(Don Marcelino invita a la Lluvia de Acapulco y ésta acepta la invitación)

|   |             |               |            |             |            |                 |
|---|-------------|---------------|------------|-------------|------------|-----------------|
| <b>00:55</b>  | <b>Sàví</b> | <b>ndikaà</b> | <b>nùú</b> | <b>ii</b>   | <b>ñuu</b> | <b>Akapulko</b> |
|   | lluvia      | permanecer    | cara       | estar       | pueblo     | Acapulco        |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Acapulco</i> |             |               |            |             |            |                 |
|   | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>  | <b>xá'nu</b>    |
|   | Ahí         | está          | mero       | lluvia      | (pas.)     | crecer          |
| <i>Ahí está la Lluvia que tiene el mando</i>                  |             |               |            |             |            |                 |
|   |             |               |            | <b>Yóko</b> | <b>ni</b>  | <b>xá'nu</b>    |



|                                   |               |            |             |             |              |
|-----------------------------------|---------------|------------|-------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b>                       | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>   | <b>xá'nu</b> |
| Ahí                               | está          | mero       | lluvia      | (pas.)      | crecer       |
| <i>Ahí está la sabia Lluvia</i>   |               |            |             |             |              |
|                                   |               |            | <b>Yóko</b> | <b>ni</b>   | <b>xá'nu</b> |
|                                   |               |            | abundante   | (pas.)      | crecer       |
| <i>Ahí está la gran abundante</i> |               |            |             |             |              |
|                                   |               |            | <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b> |              |
|                                   |               |            | lluvia      | respetable  |              |
| <i>Respetable Lluvia</i>          |               |            |             |             |              |
|                                   |               |            | <b>Yóko</b> | <b>to'ò</b> |              |
|                                   |               |            | abundante   | respetable  |              |
| <i>Vapor abundante</i>            |               |            |             |             |              |

(La Lluvia del pueblo de Copala también es invitada)

|   |             |               |             |             |              |               |
|---|-------------|---------------|-------------|-------------|--------------|---------------|
| <b>01:26</b>  | <b>Sàví</b> | <b>ndakaà</b> | <b>va'á</b> | <b>nùú</b>  | <b>ñuu</b>   | <b>Kopala</b> |
|   | lluvia      | permanece     | bien        | cara        | pueblo       | Copala        |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Copala</i> |             |               |             |             |              |               |
|   | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b>  | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>    | <b>xá'nu</b>  |
|   | ahí         | está          | mero        | lluvia      | (pas.)       | crecer        |
| <i>Ahí está la Lluvia grande en edad</i>                    |             |               |             |             |              |               |
|   |             |               |             | <b>Yóko</b> | <b>ni</b>    | <b>xá'nu</b>  |
|   |             |               |             | vapor       | (pas.)       | crecer        |
| <i>Vapor de gran edad</i>                                   |             |               |             |             |              |               |
|   |             |               |             | <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b>  |               |
|   |             |               |             | lluvia      | respetable   |               |
| <i>Respetable Lluvia</i>                                    |             |               |             |             |              |               |
|   |             |               |             | <b>Yóko</b> | <b>to'ò</b>  |               |
|   |             |               |             | vapor       | respetable   |               |
| <i>Respetable Abundante</i>                                 |             |               |             |             |              |               |
|   |             |               |             | <b>Sàví</b> | <b>kuíká</b> |               |
|   |             |               |             | lluvia      | rica         |               |
| <i>Lluvia rica</i>  |             |               |             |             |              |               |
|   |             |               |             | <b>Yóko</b> | <b>kuíká</b> |               |
|   |             |               |             | vapor       | rica         |               |
| <i>Vapor rico</i>   |             |               |             |             |              |               |

(La voz de Don Marcelino llega hasta la oreja de la Lluvia de Puebla)

|   |             |                |            |             |               |               |
|---|-------------|----------------|------------|-------------|---------------|---------------|
| <b>01:38</b>  | <b>Sàví</b> | <b>ndakava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Ìtia</b>   | <b>Ndio'o</b> |
|   | lluvia      | permanecer     | cara       | pueblo      | río           | colibrí       |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Puebla</i> |             |                |            |             |               |               |
|   | <b>ikán</b> | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>  |               |
|   | Ahí         | está           | mero       | lluvia      | bonita        |               |
| <i>Ahí está la Lluvia bonita</i>                            |             |                |            |             |               |               |
|   |             |                |            | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |               |
|   |             |                |            | lluvia      | preciosa      |               |
| <i>Lluvia preciosa</i>                                      |             |                |            |             |               |               |
|   | <b>ikán</b> | <b>íyo</b>     | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>     | <b>xá'nu</b>  |

|  |             |             |           |              |        |
|--|-------------|-------------|-----------|--------------|--------|
| ahí                                      | hay         | mero        | lluvia    | (pas.)       | crecer |
| <i>Ahí está la Lluvia grande en edad</i> |             |             |           |              |        |
|  |             | <b>Yóko</b> | <b>ni</b> | <b>xá'nu</b> |        |
|  |             | vapor       | (pas.)    | crecer       |        |
| <i>el Vapor con experiencia</i>          |             |             |           |              |        |
| <b>Sàví</b>                              | <b>to'ò</b> |             |           |              |        |
| Lluvia                                   | respetable  |             |           |              |        |
| <i>Respetable Lluvia</i>                 |             |             |           |              |        |
| <b>Yóko</b>                              | <b>to'ò</b> |             |           |              |        |
| vapor                                    | respetable  |             |           |              |        |
| <i>Abundante respetable</i>              |             |             |           |              |        |

(Don Marcelino se asegura de haber llamado a la Lluvia de Puebla)

|   |             |                |             |               |              |               |
|---|-------------|----------------|-------------|---------------|--------------|---------------|
| <b>01:48</b>  | <b>Sàví</b> | <b>ndakava</b> | <b>nùú</b>  | <b>ñuu</b>    | <b>Ìtia</b>  | <b>Ndio'o</b> |
|   | lluvia      | permanecer     | cara        | pueblo        | río          | colibrí       |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Puebla</i> |             |                |             |               |              |               |
|   | <b>ikán</b> | <b>ndikaà</b>  | <b>míí</b>  | <b>Sàví</b>   | <b>ni</b>    | <b>xá'nu</b>  |
|   | Ahí         | estar          | mera        | lluvia        | (pas.)       | crecer        |
| <i>Ahí está la Lluvia que tiene el mando</i>                |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Yóko</b> | <b>ni</b>     | <b>xá'nu</b> |               |
|   |             |                | vapor       | (pas.)        | crecer       |               |
| <i>Vapor con experiencia</i>                                |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b>   |              |               |
|   |             |                | lluvia      | respetable    |              |               |
| <i>Respetable Lluvia</i>                                    |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Yóko</b> | <b>to'ò</b>   |              |               |
|   |             |                | vapor       | respetable    |              |               |
| <i>Respetable Vapor</i>                                     |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Sàví</b> | <b>kuíká</b>  |              |               |
|   |             |                | lluvia      | rico          |              |               |
| <i>Lluvia rica</i>  |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Yóko</b> | <b>kuíká</b>  |              |               |
|   |             |                | vapor       | rico          |              |               |
| <i>Vapor rico</i>   |             |                |             |               |              |               |
|   | <b>ikán</b> | <b>ndikaà</b>  | <b>míí</b>  | <b>Sàví</b>   | <b>nduvi</b> |               |
|   | Ahí         | está           | mero        | lluvia        | bonito       |               |
| <i>Ahí está la Lluvia bonita</i>                            |             |                |             |               |              |               |
|   |             |                | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |              |               |
|   |             |                | lluvia      | precioso      |              |               |
| <i>Lluvia preciosa</i>                                      |             |                |             |               |              |               |

(Don Marcelino dice la hora de ese momento)

|                               |            |            |            |
|-------------------------------|------------|------------|------------|
| <b>01:57</b>                  | <b>Kàà</b> | <b>ùnà</b> | <b>ñuu</b> |
|                               | hora       | ocho       | noche      |
| <i>A las ocho de la noche</i> |            |            |            |
|                               | <b>Kàà</b> | <b>ùxì</b> | <b>ñuu</b> |
|                               | hora       | diez       | noche      |

*A las diez de la noche*

|           |            |          |             |             |
|-----------|------------|----------|-------------|-------------|
| <b>Ra</b> | <b>íyo</b> | <b>i</b> | <b>xiín</b> | <b>yuví</b> |
| hombre    | estar      | yo       | ofrecer     | petate      |

*Pues estoy ofreciendo los petates*

|            |          |             |              |
|------------|----------|-------------|--------------|
| <b>Íyo</b> | <b>i</b> | <b>xiín</b> | <b>tiàyù</b> |
| estar      | yo       | ofrecer     | petate       |

*Estoy ofreciendo las sillas*

|            |          |             |            |
|------------|----------|-------------|------------|
| <b>Íyo</b> | <b>i</b> | <b>xiín</b> | <b>ita</b> |
| estoy      | yo       | ofrecer     | flor       |

*Estoy ofreciendo las flores*

|            |          |             |             |
|------------|----------|-------------|-------------|
| <b>Íyo</b> | <b>i</b> | <b>xiín</b> | <b>yùkù</b> |
| estoy      | yo       | ofrecer     | hoja        |

*Estoy ofreciendo las hojas*

02:02

|             |            |
|-------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ñũu</b> |
| mitad       | noche      |

*A media noche*

|             |            |
|-------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ora</b> |
| mitad       | hora       |

*A la mitad de la hora*

|             |            |
|-------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ñũu</b> |
| mitad       | noche      |

*A media noche*

|            |              |            |
|------------|--------------|------------|
| <b>Saa</b> | <b>ndi'i</b> | <b>kíi</b> |
| hasta      | terminar     | día        |

*Hasta que termina el día*

02:04

|             |           |             |             |
|-------------|-----------|-------------|-------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ra</b> | <b>ní'i</b> | <b>yuví</b> |
| yo          | hombre    | traer       | petate      |

*Yo el que traigo los petates*

|             |           |             |              |
|-------------|-----------|-------------|--------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ra</b> | <b>ní'i</b> | <b>tiàyù</b> |
| yo          | hombre    | traer       | silla        |

*Yo el que traigo las sillas**(Don Marcelino vuelve a invitar a la Lluvia del Popocatépetl)*

02:07

|             |                |            |             |              |
|-------------|----------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Sàví</b> | <b>ndakava</b> | <b>nùú</b> | <b>Yukú</b> | <b>Yù'và</b> |
| lluvia      | permanecer     | cara       | montaña     | hielo        |

*Lluvia que permanece en la cara del monte de nieve (Popocatépetl)*

|             |               |            |             |           |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|-----------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>míi</b> | <b>Saví</b> | <b>ni</b> | <b>xá'nu</b> |
| Ahí         | está          | mera       | lluvia      | (pas.)    | crecer       |

*Ahí está la Lluvia que tiene el mando*

|  |             |           |              |
|--|-------------|-----------|--------------|
|  | <b>Yóko</b> | <b>ni</b> | <b>xá'nu</b> |
|  | abundante   | (pas.)    | crecer       |

*Abundancia sabia*

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b> |
| lluvia      | respetable  |

*Respetable Lluvia*

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Yóko</b> | <b>to'ò</b> |
| vapor       | respetable  |

*Respetable Vapor*

|                       |                      |
|-----------------------|----------------------|
| <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>kuika</b><br>rica |
| <i>Lluvia rica</i>    |                      |
| <b>Yóko</b><br>vapor  | <b>kuika</b><br>rica |
| <i>Vapor rico</i>     |                      |

(Don Marcelino habla con la Lluvia principal)

|              |  |                           |                        |  |  |
|--------------|--|---------------------------|------------------------|--|--|
| <b>02:19</b> | <b>Ikán</b><br>Ahí                                     | <b>ndikaà</b><br>está     | <b>mií</b><br>mero     | <b>Sàví</b><br>lluvia                        | <b>chéé*</b><br>mayor                        |
|              | <i>Ahí está la Lluvia mayor</i>                        |                           |                        |  |  |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia                                  | <b>nduvi</b><br>bonita    | <i>Lluvia bonita</i>   |  |  |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia                                  | <b>ndatun</b><br>preciosa | <i>Lluvia preciosa</i> |  |  |
|              | <b>Ta</b><br>Marcador (temporal)                       | <b>xi</b><br>desde        | <b>na'á</b><br>antiguo | <b>ndokoo</b><br>permanecer (agentivo)       | <b>koo</b><br>estar                          |
|              | <i>Desde hace mucho tiempo están y estarán ustedes</i> |                           |                        |  |  |
| <b>02:25</b> | <b>Kòmí</b><br>cuatro                                  | <b>tútún</b><br>esquina   | <b>yuví</b><br>petate  | <i>En las cuatro esquinas de los petates</i> |  |
|              | <b>Kòmí</b><br>cuatro                                  | <b>tútún</b><br>esquina   | <b>tiàyù</b><br>silla  | <i>En las cuatro esquinas de las sillas</i>  |  |
|              | <b>Kòmí</b><br>cuatro                                  | <b>tútún</b><br>esquina   | <b>kò'ó</b><br>plato   | <i>En las cuatro esquinas de los platos</i>  |  |
|              | <b>Kòmí</b><br>cuatro                                  | <b>tútún</b><br>esquina   | <b>yaxín</b><br>jícara | <b>ndo</b><br>ustedes                        | <i>En las cuatro esquinas de sus jícaras</i> |

(Don Marcelino ofrenda los presentes)

|       |   |                        |                      |                       |                       |
|-------|---|------------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|
| 02:30 | <b>Ndiki'in</b><br>reciban                    | <b>ndo</b><br>ustedes  | <b>ita</b><br>flores | <b>nda'á</b><br>mano  |                       |
|       | <i>Reciban el manojo de flores</i>            |                        |                      |                       |                       |
|       | <b>Ndiki'in</b><br>reciban                    | <b>ndo</b><br>ustedes  | <b>ita</b><br>flores | <b>sìkì</b><br>collar | <b>ndo</b><br>ustedes |
|       | <i>Reciban ustedes sus collares de flores</i> |                        |                      |                       |                       |
|       | <b>Ixa</b><br>haciendo                        | <b>ña</b><br>cosa      | <b>maní</b><br>favor |                       |                       |
|       | <i>Hagan el favor</i>                         |                        |                      |                       |                       |
|       | <b>Ixa</b><br>haciendo                        | <b>to'ò</b><br>respeto |                      |                       |                       |
|       | <i>Muestren respeto</i>                       |                        |                      |                       |                       |
| 02:34 | <b>Yù'ù</b>                                   | <b>ra</b>              | <b>ní'i</b>          | <b>yuví</b>           |                       |

|              |   |              |             |               |            |              |
|--------------|---|--------------|-------------|---------------|------------|--------------|
|              | ser                                     | hombre       | traer       | petate        |            |              |
|              | <i>Yo el que traigo los petates</i>     |              |             |               |            |              |
|              | <b>Yù'ù</b>                             | <b>ra</b>    | <b>ní'i</b> | <b>tiàyù</b>  |            |              |
|              | ser                                     | hombre       | traer       | silla         |            |              |
|              | <i>Yo el que traigo las sillas</i>      |              |             |               |            |              |
|              | <b>Nù'ú</b>                             | <b>íí</b>    | <b>táta</b> | <b>Patron</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
|              | cara                                    | estar        | señor       | patrón        | San        | Marcos       |
|              | <i>Ante él, Señor patrón San Marcos</i> |              |             |               |            |              |
| <b>02:39</b> | <b>Íyo</b>                              | <b>yuví</b>  | <b>ndo</b>  |               |            |              |
|              | hay                                     | petate       | ustedes     |               |            |              |
|              | <i>Están sus petates</i>                |              |             |               |            |              |
|              | <b>Íyo</b>                              | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b>  |               |            |              |
|              | está                                    | silla        | ustedes     |               |            |              |
|              | <i>Están sus sillas</i>                 |              |             |               |            |              |
|              | <b>Íyo</b>                              | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b>  |               |            |              |
|              | está                                    | plato        | ustedes     |               |            |              |
|              | <i>Están sus platos</i>                 |              |             |               |            |              |
|              | <b>Íyo</b>                              | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b>  |               |            |              |
|              | está                                    | jícara       | ustedes     |               |            |              |
|              | <i>Están sus jícaras</i>                |              |             |               |            |              |

(La invitación de Don Marcelino viaja hasta Tlapa Guerrero)

|              |   |                  |              |             |            |              |                |
|--------------|---|------------------|--------------|-------------|------------|--------------|----------------|
| <b>02:43</b> | <b>Sàví</b>   | <b>ndikukava</b> | <b>nùú</b>   | <b>ii</b>   | <b>ñuu</b> | <b>Ìtia</b>  | <b>Ndià'yù</b> |
|              | lluvia  | permanece        | cara         | estar       | pueblo     | río          | lodoso         |
|              | <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Tlapa Guerrero</i> |                  |              |             |            |              |                |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndikaà</b>    | <b>mií</b>   | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>  | <b>xá'nu</b> |                |
|              | Ahí   | está             | mero         | lluvia      |            | mando        |                |
|              | <i>Ahí está la Lluvia que tiene el mando</i>                        |                  |              |             |            |              |                |
|              | <b>Yóko</b>   | <b>ni</b>        | <b>xá'nu</b> |             |            |              |                |
|              | Vapor   |                  | mando        |             |            |              |                |
|              | <i>El que tiene el mando de todo lo que se cultiva</i>              |                  |              |             |            |              |                |

(Don Marcelino describe cómo es la Lluvia y lo que hace)

|              |                                     |               |             |             |               |  |
|--------------|-------------------------------------|---------------|-------------|-------------|---------------|--|
|              | <b>Ikán</b>                         | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b>  | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>  |  |
|              | Ahí                                 | está          | mero        | lluvia      | bonita        |  |
|              | <i>Ahí está la Lluvia bonita</i>    |               |             |             |               |  |
|              |                                     |               |             | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |  |
|              |                                     |               |             | lluvia      | preciosa      |  |
|              | <i>Lluvia preciosa</i>              |               |             |             |               |  |
|              | <b>Ikán</b>                         | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b>  | <b>Sàví</b> | <b>yuyu</b>   |  |
|              | Ahí                                 | está          | mero        | lluvia      | rocío         |  |
|              | <i>Ahí está la Lluvia del rocío</i> |               |             |             |               |  |
|              | <b>Sàví</b>                         | <b>kaxin</b>  |             |             |               |  |
|              | lluvia                              | escarcha      |             |             |               |  |
|              | <i>La Lluvia de la escarcha</i>     |               |             |             |               |  |
| <b>02:59</b> | <b>Nisaà</b>                        | <b>ka</b>     | <b>yukú</b> |             |               |  |
|              | Cuánto                              | lugar         | montaña     |             |               |  |



|  |                                      |               |             |               |            |
|--|--------------------------------------|---------------|-------------|---------------|------------|
| 03:04                                  | <i>Todos los montes o cerros</i>     |               |             |               |            |
|  | <b>Nisaà</b>                         | <b>ka</b>     | <b>taví</b> |               |            |
|  | Cuánto                               | lugar         | risco       |               |            |
|  | <i>Todos los riscos</i>              |               |             |               |            |
|  | <b>Nisaà</b>                         | <b>ka</b>     | <b>namí</b> |               |            |
|  | Cuánto                               | lugar         | cascada     |               |            |
|  | <i>Todas las cascadas</i>            |               |             |               |            |
|  | <b>Ikán</b>                          | <b>ndikaà</b> | <b>Sàví</b> |               |            |
|  | Ahí                                  | está          | lluvia      |               |            |
|  | <i>Ahí está la Lluvia</i>            |               |             |               |            |
| 03:11                                  | <b>Ra</b>                            | <b>kòó</b>    | <b>saa</b>  | <b>va</b>     | <b>ini</b> |
|  | él                                   | no es         | caliente    | bien          | dentro     |
|  | <i>Del que no es envidioso</i>       |               |             |               |            |
|  | <b>Ra</b>                            | <b>kòó</b>    | <b>ñu'u</b> | <b>ni</b>     | <b>ini</b> |
|  | él                                   | no es         | contener    | muy           | dentro     |
|  | <i>Del que no es rencoroso</i>       |               |             |               |            |
|  | <b>Sàví</b>                          | <b>nduvi</b>  |             |               |            |
|  | lluvia                               | bonita        |             |               |            |
|  | <i>Lluvia bonita</i>                 |               |             |               |            |
|  | <b>Sàví</b>                          | <b>ndatun</b> |             |               |            |
|  | lluvia                               | preciosa      |             |               |            |
| <i>Lluvia preciosa</i>                 |                                      |               |             |               |            |
| 03:11                                  | <b>Kósò</b>                          | <b>nisaà</b>  | <b>ka</b>   | <b>yukú</b>   |            |
|  | regar                                | cuánto        | lugar       | montes        |            |
|  | <i>Que riega todos los montes</i>    |               |             |               |            |
|  | <b>Xayoko</b>                        | <b>itu</b>    |             |               |            |
|  | hacer alcanzar                       | milpa         |             |               |            |
|  | <i>Hace que alcance la milpa</i>     |               |             |               |            |
|  | <b>Xayoko</b>                        | <b>nùní</b>   | <b>na</b>   |               |            |
|  | hacer alcanzar                       | maíz          | ellos       |               |            |
|  | <i>También la cosecha de su maíz</i> |               |             |               |            |
|  | <b>Xayoko</b>                        | <b>nduchí</b> | <b>na</b>   |               |            |
| hacer alcanzar                         | frijol                               | ellos         |             |               |            |
| <i>También la cosecha de su frijol</i> |                                      |               |             |               |            |
|  | <b>Kìí</b>                           | <b>ka</b>     | <b>kíí</b>  | <b>kua'nu</b> | <b>ña</b>  |
|  | día                                  | más           | día         | crecer        | cosa       |
| <i>Hasta el día en que crezca</i>      |                                      |               |             |               |            |

(Don Marcelino se presenta como anfitrión)

|                              |             |             |              |  |
|------------------------------|-------------|-------------|--------------|--|
| <b>03:16</b>                 | <b>Yù'ù</b> | <b>ní'i</b> | <b>yuví</b>  |  |
|                              | yo          | traer       | petate       |  |
| <i>Yo traigo los petates</i> |             |             |              |  |
|                              | <b>Yù'ù</b> | <b>ní'i</b> | <b>tiàyù</b> |  |
|                              | yo          | traer       | silla        |  |
| <i>Yo traigo las sillas</i>  |             |             |              |  |
|                              | <b>Yù'ù</b> | <b>ní'i</b> | <b>kò'ó</b>  |  |
|                              | yo          | traer       | plato        |  |
| <i>Yo traigo los platos</i>  |             |             |              |  |

---

**Yù'ù ní'i yaxín ndo**  
yo traer jícara ustedes  
*Yo traigo las jícaras*

(Don Marcelino ahora invoca a las lluvias locales)

**03:42 Ta vichin nda kavi Sàví ñuu**  
y ahora (iterativo) contar lluvia pueblo  
*Ahora voy a llamar a las lluvias locales*

(Don Marcelino invita a la lluvia del Monte Largo)

**03:45 Sàví ñuu**  
lluvia pueblo

*La lluvia de los pueblos*

---

|              |             |            |             |             |              |
|--------------|-------------|------------|-------------|-------------|--------------|
| <b>ndakà</b> | <b>va'a</b> | <b>yuú</b> | <b>sòkò</b> | <b>Yukú</b> | <b>Kààní</b> |
| estar        | bien        | piedra     | hombro      | montaña     | largo        |

---

*Permanece la piedra en el filo del monte largo*

---

|             |              |            |             |              |              |
|-------------|--------------|------------|-------------|--------------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndika</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ni</b>    | <b>xá'nu</b> |
| ahí         | está         | mero       | lluvia      | pasado perfe | mando        |

---

*Ahí está la Lluvia que tiene el mando*

**03:54 Yóko ni xá'nu**  
vapor (pas. Perf.) mando  
*El que tiene el mando de todo lo que se cultiva*

(Don Marcelino llama a la Lluvia del Monte del Viento)

**03:55 Sàví ndikaà va'á nùú Yukú Tàchí**  
lluvia permanecer bien donde montaña viento  
*Lluvia que permanece en el Cerro del Aire*

---

|             |               |            |             |           |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|-----------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ni</b> | <b>xá'nu</b> |
| Ahí         | está          | mero       | lluvia      |           | mando        |

---

*Ahí está la Lluvia que tiene el mando*

---

|             |           |              |
|-------------|-----------|--------------|
| <b>Yóko</b> | <b>ni</b> | <b>xá'nu</b> |
| abundante   |           | mando        |

---

*El que tiene el mando de todo lo que se cultiva*

---

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Sàví</b> | <b>to'ò</b> |
| lluvia      | respetable  |

---

*Respetable Lluvia*

---

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Yóko</b> | <b>to'ò</b> |
| vapor       | respetable  |

---

*Vapor Respetable*

(Don Marcelino llama a la Lluvia del Río Grueso)

**04:00 Sàví ndakaá va'a nùú Cruci Itia Ndu'ú**  
lluvia permanece bien en cruz río grueso  
*Lluvia que permanece en la cruz del Río Grueso*

---

|             |               |            |             |             |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ní'i</b> | <b>xá'nu</b> |
|-------------|---------------|------------|-------------|-------------|--------------|



*Lluvia bonita*

**Sàví ndatun**  
lluvia preciosa

*Lluvia preciosa*

**04:28 Nùú íyo mií i ra iyo i**  
donde está mero yo él estar yo

*En donde estoy yo*

**mií nuú iyo Ñuu Yaxín mii Patron San Isidro**  
mero en estar pueblo jícara mero patrón santo Isidro

*Está ahí mero el pueblo de la Jícara del mero Patrón San Isidro*

**4 Ta ii yoko ña iyo yo'o kòó Sàví ñu'u**  
y está vapor que estar aquí no lluvia rencoroso

*Y el vapor que está aquí, la lluvia que no es rencorosa*

**Nda'vi común**  
humildad comunidad

*Comunidad de los pobres*

**04:37 Ta iyo ndu kasatyíñu ku ko'o ndo**  
y estar nosotros trabajar tú sentar ustedes  
(imp.) (imp.)

*Donde estamos, hagan su trabajo, siéntense*

**Kòmí tútún yuví**  
cuatro esquina petate

*En las cuatro esquinas de los petates*

**Kòmí tútún tiàyù**  
cuatro esquina silla

*En las cuatro esquinas de las sillas*

*(Don Marcelino le ofrece de beber la sangre del chivo a la Lluvia Principal)*

**04:42 Nda ki'in ndo nìí ndító**  
recibir ustedes sangre despierta

*Reciban la sangre caliente*

**Ndaki'in ndo nìí tiákú**  
reciban ustedes sangre (pres.) vivir

*Reciban la sangre viva*

*(Don Marcelino pide por sus hijos los miembros de la comunidad)*

**04:46 Yù'ù kúú ra nandukú yuví**  
yo ser hombre buscar petate

*Yo soy el que buscó el petate*

**Yù'ù kúú ra nandukú tiàyù**  
yo ser hombre buscar silla

*Yo soy el que buscó la silla*

**04:49 Xà'á sè'e i**  
Pie hijo yo

*Por mis hijos*

**Xà'á**    **sàná**<sup>144</sup>    **i**  
 Pie    animal    yo  
*Por mis animales*

**04:51**    **Ùnà**    **kúú**    **na**  
 ocho    sean    ellos  
*Sean ocho*

**Uxi**    **kúú**    **na**  
 diez    sean    ellos  
*Sean diez*

**Xà'un**    **kúú**    **na**  
 quince    sean    ellos  
*Sean quince*

**Òkò**    **kúú**    **na**  
 veinte    sean    ellos  
*Sean veinte*

**04:55**    **Sè'e**    **ñu'un**  
 hijo    dios  
*Ahijados*

**Sè'e**    **tíaa**    **yu**  
 hijo    hombre    yo  
*Mis hijos varones*

\* Se refiere a los hijos de la comunidad

**ùnì,**    **kòmí,**    **ù'ùn,**    **mil**  
 tres    cuatro    cinco    mil  
*Tres, cuatro, cinco, mil*

**Kúú**    **na**    **sè'e**    **tíaa**    **yu**  
 Sean    ellos    hijo    varón    yo  
*Sean los hijos de la silla*

(Don Marcelino le pide a los invitados invisibles por la siembra y los animales de la comunidad)

**05:00**    **Ta**    **yó'o**    **kà'àn**    **i**    **xa'a**    **iin**    **yóko**    **itu**    **na**  
 ahora    aquí    hablo    yo    por    una    abundante    milpa    ellos

*Ahora aquí pido por la cosecha de su milpa*

**Ta**    **yó'o**    **ka'an**    **i**    **xà'á**    **iin**    **yóko**    **nduchí**    **na**  
 ahora    aquí    hablo       pie       abundante    frijol    ellos

*Ahora aquí pido por la cosecha de su frijol*

**Yóko**    **kití**    **sàná**    **na**  
 abundante    animal    ganado    ellos

*Abundante y salud de su ganado*

**Yóko**    **kuáyù**  
 abundante    caballo

*Abundante y salud de sus caballos*

**Yóko**    **tixu'ú**    **na**  
 abundante    chivo    ellos

*Abundante y salud de sus chivos*

**Yóko**    **ya'á**    **na**  
 abundante    chile    na

<sup>144</sup> El ganado.

*Cosecha de su chile*  
**Yóko sì'và na**  
 abundante cacahuatate de ellos  
*Cosecha de su cacahuatate*

(Don Marcelino se presenta ante el Señor de la Lluvia)

**05:12 Yù'ù ní'i i yuví**  
 yo traer yo petate  
*Yo traigo el petate*  
**Yù'ù ní'i i tiàyù**  
 Yoko traer yo silla  
*Yo traigo la silla*  
**Yù'ù ní'i i kò'ó ndo**  
 yo traer yo plato ustedes  
*Yo traigo el plato*

(Don Marcelino persuade al Señor de la Lluvia)

**05:15 kòó saa va ini**  
 no es caliente bien dentro  
*No es envidioso*  
**kòó ñu'u ni ini**  
 no es contener muy dentro  
*No es malo por dentro*  
**Xà'á sè'e ñuu**  
 pie hijo pueblo  
*Por los hijos del pueblo*  
**Sè'e tiàyù**  
 hijo silla  
*Hijos de la silla*

(Don Marcelino le dice al Señor de la Lluvia que aprendió la palabra de bienestar)

**05:19 Sa kua'a yu kaní i yuví**  
 (causativo) aprendí yo pongo yo petate  
*Aprendí a poner los petates*  
**Sa kua'a yu kaní i tiàyù**  
 (causativo) aprender (pas) yo pongo yo silla  
*Aprendí a poner las sillas*  
**Sa sákua'a yu kaní-i kò'ó ndo**  
 Así aprendí yo pongo plato ustedes  
*Aprendí a poner sus platos*  
**05:23 Ora kàà ùnà**  
 hora campana ocho  
*Sean las ocho*  
**Ora kàà ùxì ñuu**  
 hora campana diez noche  
*Sean las diez de la noche*

(Don Marcelino sahuma las sillas)

- 05:26**      **Íyo**            **yuví**  
                   está           petate  
*Está el petate*  
                   **Íyo**            **tiàyù**  
                   está           silla  
*Está la silla*  
                   **Nùú**            **Táta**      **Patron**    **San**      **Marko**  
                   cara           Señor      Patrón      San      Marcos  
*Ante el Santo Patrón San Marcos*
- 05:28**      **Vichin**      **ndatyuma**    **i**      **yuví**  
                   ahora           sahúmo      yo      petate  
*Ahora voy a sahumar el petate*  
                   **Vichin**      **ndatyuma**    **i**      **tiàyù**  
                   ahora           sahúmo      yo      silla  
*Ahora voy a sahumar las sillas*  
                   **Vichin**      **ndatyuma**    **i**      **kò'ó**      **ndo**  
                   ahora           sahúmo      yo      plato      ustedes  
*Ahora voy a sahumar sus platos*  
                   **Vichin**      **ndatyuma**    **i**      **yaxín**      **ndo**  
                   ahora           sahúmo      yo      jícara      ustedes  
*Ahora voy a sahumar sus jícaras*

(Don Marcelino da de beber sangre al Señor de la Lluvia)

- 05:34**      **Íyo**            **yuví**  
                   está           petate  
*Está el petate*  
                   **Íyo**            **tiàyù**  
                   está           silla  
*Está la silla*  
                   **Ndaxaa**      **và'a**      **nǎí**      **ndító**  
                   (fut.) llegar    bien      sangre      despierto  
*Sí llegará la sangre despierta*  
                   **Ndaxaa**      **và'a**      **nǎí**      **tiákú**  
                   llegará        bien      sangre      (pres.) vivir  
*Sí llegará la sangre viva*
- 05:39**                    **kuchi**    **va'a**      **yuví**  
                               lavar      bien      petate  
*Que se lave el petate*  
                               **kuchi**    **tiàyù**  
                               lavar      silla  
*Que se laven las sillas*  
                               **kuchi**    **kò'ó**  
                               lavar      plato  
*Que se laven los platos*  
                               **kuchi**    **yaxín**      **ndo**  
                   (repetir acción) lavar      jícara      ustedes  
*Que se laven sus jícaras*

(El Señor de la Lluvia baja desde el Cielo)

**05:42**      **Saá**            **tu**            **mií**            **Táta**            **Patrón**            **San**            **Marko**  
                  así            también            mero            señor            patrón            San            Marcos  
*Así también el mero Señor Santo patrón San Marcos*  
**Ndakāva**            **xíká**            **ra**            **andiví**            **ka**            **Gloria**  
                  continuamente            caminar            masculino            cielo                       Gloria  
*De lejos bajó o cayó o viene caminando del cielo de la Gloria (?)*  
**Ndikaà**            **tu**            **va'a**            **xíká**            **ra**  
                  estar            (ilativo)            bien            caminar            masculino  
                                                     Está caminando él  
**Ndikaà**            **va'a**            **ra**  
                  estar            bien            masculino  
**Ma'ñu**            **yuvi**            **ndi**            **kasa**            **maní**            **i**  
                  mitad            petate                       hacer                       yo  
                  En medio del petate que yo le he regalado

**05:49**      **Ma'ñu**            **sava**            **yuví**  
                  medio            mitad            petate  
*En medio del petate*  
**Ma'ñu**            **sava**            **tiàyù**  
                  medio            mitad            silla  
*En medio de la silla*

(El Señor de la Lluvia de El Jicaral bebe la sangre)

**05:52**            **Íyo**            **ra**            **ndikí'í**            **ra**            **nií**            **ndító**  
                  (pres.) estar            masculin            (pres.)            masculin            sangre            despierto  
                                                     e            recoger            o  
                                                     *Está Él para recoger la sangre viva*  
**Íyo**            **ra**            **ndikí'í**            **ra**            **nií**            **tiákú**  
                  (pres.) estar            masculin            (pres.)            masculin            sangre            (pres.)  
                                                     e            recoger            o            vivir  
                                                     *Está Él para recoger la sangre viva*

(Don Marcelino termina de leer los petates ante el invitado principal)

**05:56**            **Yó'o**            **kúú**            **nùú**            **ni**            **xinu**            **ni**            **ká'vi**<sup>145</sup>            **yuví**  
                  Aquí            ser            cara                       completar                       leer            petate  
*Aquí es donde completé leer el petate*  
**ni**            **Ká'vi**            **tiàyù**  
                  (pas. Perfecto)            leer            sillas  
**Nùú**            **mií**            **ra**            **táta**            **patron**            **San**            **Marko**  
                  cara            mero            él            señor            patrón            San            Marcos  
*Ante el Santo Patrón San Marcos*  
**kòó**            **saa**            **và'á**            **ini**  
                  no es            caliente            bien            dentro  
*No es envidioso*

<sup>145</sup> Leer y contar es lo mismo.





\* También puede ser en tiempo pasado

**Ndaki'in-ra yùkù**

(fut.)recibir hojas

*Recogerá las hojas*

**Ndaki'in ra**

(fut.)recibir masculino

*Recibirá él la sangre*

**nĩ**

sangre

**ndító**

(pres.) estar despierto

**Ndiki'in-ra**

(fut.)recoger

**nĩ**

sangre

**tiákú**

(pres.) vivir

*Recogerá la sangre viva*

**06:20**

**Ña**

**numí**

pronto

**ña**

**kĩ**

día

*Pronto y velozmente*

**Ora**

hora

**ña**

**ndixi**

aguardiente

*Es hora del aguardiente*

**Ndá'vi**

pobre

**to'ò**

respeto

*Con humildad y respeto*



## Anexo 2

### Etnodrama de la Lluvia

#### Ùvì grabación

2ª grabación

**Kà'àn Don Marcelino Lucas**

*Don Marcelino habla*

**Tia i kate i Rebeca Rodríguez**

*Dictada por Rebeca Rodríguez*

**Rebeca Rodríguez ndaxkoni Tù'un Ndá'vi**

*Traducido por Rebeca Rodríguez*

**Ndatiàa Antonio Guerra Arias ta Rebeca Rodríguez**

*Escrito por Antonio Guerra Arias y Rebeca Rodríguez*

### Silla 33

|              |                               |            |            |             |
|--------------|-------------------------------|------------|------------|-------------|
| <b>00:02</b> | <b>Òkò</b>                    | <b>ùxì</b> | <b>ùnì</b> | <b>yuví</b> |
|              | veinte                        | diez       | tres       | petate      |
|              | <i>Treinta y tres petates</i> |            |            |             |

|            |                              |            |              |
|------------|------------------------------|------------|--------------|
| <b>Òkò</b> | <b>ùxì</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>tiàyù</b> |
| veinte     | diez                         | tres       | silla        |
|            | <i>Treinta y tres sillas</i> |            |              |

|            |   |            |             |            |
|------------|---|------------|-------------|------------|
| <b>Òkò</b> | <b>ùxì</b>                              | <b>ùnì</b> | <b>kò'ó</b> | <b>ndo</b> |
| veinte     | diez                                    | tres       | plato       | ustedes    |
|            | <i>Treinta y tres platos de ustedes</i> |            |             |            |

|             |  |                 |
|-------------|--|-----------------|
| <b>Ve'e</b> | <b>Sàví</b>                              | <b>ndixa'nu</b> |
| casa        | lluvia                                   | consuegro       |
|             | <i>En la casa de la lluvia consuegro</i> |                 |

|               |                                 |
|---------------|---------------------------------|
| <b>Yòkò</b>   | <b>ndixa'nu</b>                 |
| panal, bienes | consuegro                       |
|               | <i>Los bienes del consuegro</i> |

|             |                          |
|-------------|--------------------------|
| <b>Sàví</b> | <b>tô'o</b>              |
| Lluvia      | repetuoso                |
|             | <i>Lluvia respetuosa</i> |

|             |                           |
|-------------|---------------------------|
| <b>Yukú</b> | <b>to'ò</b>               |
| montaña     | respetable                |
|             | <i>Montaña respetable</i> |

|             |                    |
|-------------|--------------------|
| <b>Sàví</b> | <b>kuíká</b>       |
| lluvia      | riqueza            |
|             | <i>Lluvia rica</i> |

|               |                            |
|---------------|----------------------------|
| <b>Yòkò</b>   | <b>kuíká</b>               |
| panal, bienes | rico                       |
|               | <i>Un bien muy valioso</i> |

Lucas [2010-2011, L2: 00:02]

**Señor de la Lluvia del mar**

|             |             |                  |             |            |
|-------------|-------------|------------------|-------------|------------|
| <b>00:1</b> |             |                  |             |            |
| <b>9</b>    | <b>Sàví</b> | <b>nikavanuu</b> | <b>nùú*</b> | <b>mar</b> |

Lluvia se mezcló cara mar

*La lluvia que se revolvió con la orilla del mar*

\* ñũ'ú es mar

|   |                                    |                |             |             |
|---|------------------------------------|----------------|-------------|-------------|
| <b>Kaxi</b>   | <b>kòmí</b>                        | <b>ya'ví</b>   | <b>nùú</b>  | <b>xánu</b> |
| seguro  | cuatro                             | plaza, mercado | cara o tipo | cigarro     |
| <i>La lluvia que se hizo remolino sobre el volcán</i> |                                    |                |             |             |
| <b>Sàví (?)</b>                                       | <b>ndixa'nu (?)</b>                |                |             |             |
| lluvia  | siempre, crece, anciano, sabio (?) |                |             |             |
| <i>Lluvia siempre sabia</i>                           |                                    |                |             |             |
| <b>Sàví (?)</b>                                       | <b>tô'o (?)</b>                    |                |             |             |
| lluvia  | respetuosa                         |                |             |             |
| <i>Lluvia respetuosa</i>                              |                                    |                |             |             |
| <b>Yukú (?)</b>                                       | <b>to'ò (?)</b>                    |                |             |             |
| montaña   | respetable                         |                |             |             |
| <i>Lluvia respetable</i>                              |                                    |                |             |             |

Lucas [2010-2011, L2: 00:19]

### Señor de la Lluvia del Popocatepetl

|   |              |               |               |                 |              |
|---|--------------|---------------|---------------|-----------------|--------------|
| <b>00:25</b>  | <b>Sàví</b>  | <b>nikava</b> | <b>nùú</b>    | <b>Yukú</b>     | <b>Yú'va</b> |
|   | lluvia       | remolino      | cara, sobre   | montaña         | hielo        |
| <i>La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo Cerro de Hielo</i> |              |               |               |                 |              |
|   | <b>Ka'vi</b> | <b>kòmí</b>   | <b>Sàví</b>   | <b>ndixa'nu</b> |              |
|   | cuento       | cuatro        | lluvia        | consuegro       |              |
| <i>Cuento cuatro lluvias del consuegro</i>                        |              |               |               |                 |              |
|   |              |               | <b>Yòkò</b>   | <b>xanu</b>     |              |
|   |              |               | panal, bienes | cigarro         |              |
| <i>Bienes de cigarro</i>  |              |               |               |                 |              |
|   | <b>Ka'vi</b> | <b>komí</b>   | <b>Sàví</b>   | <b>nduvi</b>    |              |
|   | cuento       | cuatro        | lluvia        | bonito          |              |
| <i>Cuento cuatro lluvias bonitas</i>                              |              |               |               |                 |              |
|   |              |               | <b>Sàví</b>   | <b>ndatun</b>   |              |
|   |              |               | lluvia        | hermosa         |              |
| <i>Lluvias hermosas</i>   |              |               |               |                 |              |

Lucas [2010-2011, L2: 00:25]

### Señor de la Lluvia de Tukuati

|  |             |               |             |               |                 |
|--|-------------|---------------|-------------|---------------|-----------------|
| <b>00:32</b>   | <b>Sàví</b> | <b>nikava</b> | <b>nùú</b>  | <b>ñuu</b>    | <b>Tukuati</b>  |
|  | lluvia      | remolino      | cara        | pueblo        | árboles gemelos |
| <i>La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo Tukuati</i> |             |               |             |               |                 |
|  | <b>Ikán</b> | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b>  | <b>Sàví</b>   | <b>nduvi</b>    |
|  | Ahí         | está          | mero        | lluvia        | bonita          |
| <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                  |             |               |             |               |                 |
|  |             |               | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |                 |
|  |             |               | lluvia      | hermosa       |                 |
| <i>Lluvia hermosa</i>                                      |             |               |             |               |                 |

Lucas [2010-2011, L2: 00:32]

### Señor de la Lluvia de Copala

|   |                       |                           |                    |                       |                          |
|---|-----------------------|---------------------------|--------------------|-----------------------|--------------------------|
| <b>00:39</b>  | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nikava</b><br>remolino | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>Kopala</b>            |
| <i>La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo Copala</i> |                       |                           |                    |                       |                          |
|   | <b>Ikán</b><br>Ahí    | <b>ndákaa</b><br>está     | <b>mií</b><br>mero | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita   |
| <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                 |                       |                           |                    |                       |                          |
|   |                       |                           |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>hermosa |
| <i>Lluvia hermosa</i>                                     |                       |                           |                    |                       |                          |

Lucas [2010-2011, L2: 00:39]

### Señor de la Lluvia de Putla

|  |                |                                     |                                 |                        |                |
|--|----------------|-------------------------------------|---------------------------------|------------------------|----------------|
| 00:47  | Sàví<br>lluvia | nikava<br>remolino                  | nùú<br>cara                     | ñuu<br>pueblo          | Yukaà<br>Putla |
| La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Putla |                |                                     |                                 |                        |                |
| 00:49  | Kavá<br>roca   | Smíkó<br>snuviko: con mucha neblina | En la roca de San Juan Mixtepec |                        |                |
|  | Ikán<br>ahí    | ndákaa<br>está                      | Sáví<br>lluvia                  | ndixa' nu<br>consuegro |                |
| Ahí está la lluvia del consuegro                     |                |                                     |                                 |                        |                |
|  |                |                                     | Yòkò<br>panal, bienes           | ndixa' nu<br>consuegro |                |
| Bienes del consuegro                                 |                |                                     |                                 |                        |                |
|  |                |                                     | Tavi<br>hundir                  | tóo<br>agosto          |                |
| Hundirse agosto                                      |                |                                     |                                 |                        |                |
|  |                |                                     | Yòkò<br>panal, bienes           | tóo<br>agosto          |                |
| El bien deseado                                      |                |                                     |                                 |                        |                |
|  |                |                                     | Sàví<br>lluvia                  | kuíká<br>rica          |                |
| Lluvia rica  |                |                                     |                                 |                        |                |

Lucas [2010-2011, L2: 00:47]

### Señor de la Lluvia del Río de Copala

|  |                       |                                      |                    |                       |                          |                             |
|--|-----------------------|--------------------------------------|--------------------|-----------------------|--------------------------|-----------------------------|
| <b>00:57</b>   | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nikava</b><br>remolino            | <b>nùú</b><br>cara | <b>Kopala</b>         | <b>Ìtia</b><br>río       | <b>tùún</b><br>negro/carbón |
| <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el río Tuín de Copala</i> |                       |                                      |                    |                       |                          |                             |
|  | <b>Ikán</b><br>Ahí    | <b>ndákaa</b><br>está                | <b>mií</b><br>mero | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita   |                             |
| <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                      |                       |                                      |                    |                       |                          |                             |
|  |                       |                                      |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>hermosa |                             |
| <i>Lluvia hermosa</i>  |                       |                                      |                    |                       |                          |                             |
|  | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndixa</b><br>verdad, cierto, real |                    |                       |                          |                             |

*Lluvia real*

|              |             |             |                          |
|--------------|-------------|-------------|--------------------------|
| <b>Suúvi</b> | <b>Sàví</b> | <b>yòkò</b> | <b>xá'nu</b>             |
| no es        | lluvia      | bienes      | crecer, ancianos, sabios |

*No la Lluvia ...*

|             |               |            |             |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
| Ahí         | está          | mero       | lluvia      | bonita       |

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
| lluvia      | hermosa       |

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 00:57]

**San Marcos**

|              |           |             |            |            |           |                             |            |            |              |
|--------------|-----------|-------------|------------|------------|-----------|-----------------------------|------------|------------|--------------|
| <b>01:08</b> | <b>Kö</b> | <b>sava</b> | <b>ini</b> | <b>ndo</b> | <b>ta</b> | <b>kuatu</b> <sup>147</sup> | <b>nùú</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
|              | no        | envidia     | adentro    | ustedes    | y         | pedir                       | cara       | san        | Marcos       |

*No les dé envidia pedirle a San Marcos*<sup>148</sup>

|           |               |            |           |
|-----------|---------------|------------|-----------|
| <b>Kö</b> | <b>ñuunií</b> | <b>ini</b> | <b>ra</b> |
| negativo  | Envidioso     | dentro     | él        |

*No es envidioso*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>yukú</b> |
| el que sea     | monte       |

*Aunque sea montaña*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>xikí</b> |
| el que sea     | loma        |

*Aunque sea loma*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>kavá</b> |
| el que sea     | roca        |

*Aunque sea roca*

|             |           |
|-------------|-----------|
| <b>Kósò</b> | <b>ra</b> |
| regar       | él        |

*Las riega*

|           |             |            |            |                 |            |              |
|-----------|-------------|------------|------------|-----------------|------------|--------------|
| <b>Kö</b> | <b>sava</b> | <b>ini</b> | <b>ndo</b> | <b>ndakuató</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
| no        | envidia     | adentro    | ustedes    |                 | San        | Marcos       |

*No tengan pena de pedir a San Marcos*

Lucas [2010-2011, L2: 01:08]

|              |             |             |            |
|--------------|-------------|-------------|------------|
| <b>01:19</b> | <b>Xà'á</b> | <b>yùkù</b> | <b>itu</b> |
|              | pie         | hoja        | milpa      |

*A la milpa*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yukunú</b> |
| pie         | tabaco        |

*Al tabaco*

|             |               |           |
|-------------|---------------|-----------|
| <b>Yùkù</b> | <b>nduchí</b> | <b>na</b> |
| hoja        | frijol        | ellos     |

<sup>147</sup> pedir, rezar, orar, suplicar.<sup>148</sup> "Se oye cursi, pero tiene sentido, son palabras sabias, antiguas y originales".

*A sus plantas de frijol*

**Yùkù kaanaka**

hoja salir después

*Cualquier tipo de hoja que nazca*

**Koso Patrón San Marko**

regar patrón San Marcos

*La riega el patrón San Marcos*

Lucas [2010-2011, L2: 1:19]

### Señor de la Lluvia de Copala

|              |  |               |            |                                 |                  |
|--------------|--|---------------|------------|---------------------------------|------------------|
| <b>01:26</b> | <b>Sàví</b>  | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>                      | <b>Kopala</b>    |
|              | lluvia   | remolino      | cara       | pueblo                          | Kopala           |
|              | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Copala</i> |               |            |                                 |                  |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndika</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b>                     | <b>ndixa'nu</b>  |
|              | allí   | está          | mero       | lluvia                          | consuegro        |
|              | <i>Ahí esta la mera Lluvia del consuegro</i>                 |               |            |                                 |                  |
|              |  |               |            | <b>Yòkò</b>                     | <b>ndixa' nu</b> |
|              |  |               |            | panal/bienes                    | consuegro        |
|              |  |               |            | <i>Los bienes del consuegro</i> |                  |
|              |  |               |            | <b>Sàví</b>                     | <b>tóò'o</b>     |
|              |  |               |            | lluvia                          | respetuosa       |
|              |  |               |            | <i>Lluvia respetuosa</i>        |                  |
|              |  |               |            | <b>Yukú</b>                     | <b>to'ò</b>      |
|              |  |               |            | montaña                         | respetable       |
|              |  |               |            | <i>Lluvia respetable</i>        |                  |

Lucas [2010-2011, L2: 01:26]

### Señor de la Lluvia de Putla

|              |   |               |            |                       |               |
|--------------|---|---------------|------------|-----------------------|---------------|
| <b>01:35</b> | <b>Sàví</b>   | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>            | <b>Yukaà</b>  |
|              | lluvia  | remolino      | cara       | pueblo                | Putla         |
|              | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Putla</i> |               |            |                       |               |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b>           | <b>nduvi</b>  |
|              | Ahí   | está          | mero       | lluvia                | bonita        |
|              | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                   |               |            |                       |               |
|              |   |               |            | <b>Sàví</b>           | <b>ndatun</b> |
|              |   |               |            | lluvia                | hermosa       |
|              |   |               |            | <i>Lluvia hermosa</i> |               |

Lucas [2010-2011, L2: 01:35]

### Señor de la Lluvia de Juxtlahuaca

|              |   |               |            |             |                |
|--------------|---|---------------|------------|-------------|----------------|
| <b>01:42</b> | <b>Sàví</b>   | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Sukuiya</b> |
|              | lluvia  | remolino      | cara       | pueblo      | Juxtlahuaca    |
|              | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Juxtlahuaca</i> |               |            |             |                |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>   |
|              | Ahí   | está          | mero       | lluvia      | bonita         |
|              | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                         |               |            |             |                |
|              |   |               |            | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b>  |



lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 01:42]

### Señor de la Lluvia de Puebla

|                                 |  |                           |                    |                             |   |                          |
|---------------------------------|--|---------------------------|--------------------|-----------------------------|---|--------------------------|
| 01:51                           | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>nikava</b><br>remolino | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo        | <b>Ìtia</b><br>río                                    | <b>Ndio'o</b><br>colibrí |
|                                 | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Puebla</i> |                           |                    |                             |   |                          |
|                                 | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>ndákaa</b><br>está     | <b>mií</b><br>mero | <b>Sàví</b><br>lluvia       | <b>nduvi</b><br>bonita                                |                          |
|                                 | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                    |                           |                    |                             |   |                          |
|                                 |  |                           |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia       | <b>ndixa'nu</b><br>siempre, crece, anciano, sabio (?) |                          |
| <i>Lluvia siempre sabia</i>     |  |                           |                    |                             |   |                          |
|                                 |  |                           |                    | <b>Yòkò</b><br>panal/bienes | <b>ndixa' nu</b><br>consuegro                         |                          |
| <i>Los bienes del consuegro</i> |  |                           |                    |                             |   |                          |
|                                 |  |                           |                    | <b>Sàví</b><br>Lluvia       | <b>tô'o</b><br>respetuosa                             |                          |
| <i>Lluvia respetuosa</i>        |  |                           |                    |                             |   |                          |
|                                 |  |                           |                    | <b>Yukú</b><br>montaña      | <b>to'ò</b><br>respetable                             |                          |
| <i>Montaña respetable</i>       |  |                           |                    |                             |   |                          |

Lucas [2010-2011, L2: 01:51]

### Señor de la Lluvia de Huajuapán

|       |   |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|-------|---|---------------------------|----------------------|-----------------------|--------------------------|--------------------------|------------------------|
| 01:59 | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>nikava</b><br>remolino | <b>nùú</b><br>cara   | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>Yu</b>                | <b>Siin</b><br>Huajuapán |                        |
|       | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Huajuapán</i> |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <b>Ikán</b><br>Ahí  | <b>ndákaa</b><br>está     | <b>mií</b><br>mero   | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita   |                          |                        |
|       | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                       |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       |   |                           |                      | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>hermosa |                          |                        |
|       | <i>Lluvia hermosa</i>   |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <b>Kö</b><br>no   | <b>sava</b><br>envidia    | <b>ini</b><br>dentro |                       |                          |                          |                        |
|       | <i>No es envidioso</i>  |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <b>Kö</b><br>no   | <b>ñuunií</b><br>envidia  | <b>ini</b><br>dentro | <b>táta</b><br>señor  | <b>patrón</b><br>patrón  | <b>San</b><br>San        | <b>Marko</b><br>Marcos |
|       | <i>No es envidioso el Patrón San Marcos</i>                     |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
| 02:08 | <b>Nixaaka</b><br>Aunque  | <b>yukú</b><br>montaña    |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <i>Aunque sea montaña</i>                                       |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <b>Nixaaka</b><br>Aunque  | <b>xikí</b><br>loma       |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <i>Aunque sea loma</i>  |                           |                      |                       |                          |                          |                        |
|       | <b>Koso</b>   | <b>táta</b>               | <b>Patrón</b>        | <b>San</b>            | <b>Marko</b>             |                          |                        |

regar      señor o padre      patrón      santo      Marcos

*Riega el Señor Patrón San Marcos*

Lucas [2010-2011, L2: 01:59]

### Señor de la Lluvia de Popocatéptl

|             |   |  |                              |                         |                          |                        |  |
|-------------|---|--|------------------------------|-------------------------|--------------------------|------------------------|--|
| <b>02:1</b> |   |  |                              |                         |                          |                        |  |
| <b>1</b>    | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>nikava</b><br>remolino              | <b>nùú</b><br>cara           | <b>ñuu</b><br>pueblo    | <b>Yukú</b><br>monte     | <b>Yú'va</b><br>hielo  |  |
|             | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo del Volcán</i> |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí  | <b>ndákaa</b><br>está                  | <b>mií</b><br>mero           | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>nduvi</b><br>bonita   |                        |  |
|             | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                     |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             |   |  |                              | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>ndatun</b><br>hermosa |                        |  |
|             | <i>Lluvia hermosa</i>   |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Nixaaka</b><br>Aunque                                      | <b>yukú</b><br>montaña                 |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <i>Aunque sea montaña</i>                                     |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Nixaaka</b><br>Aunque                                      | <b>xikí</b><br>loma                    |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <i>Aunque sea loma</i>  |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Nixaaka</b><br>Aunque                                      | <b>yùvì</b> <sup>149</sup><br>barranca |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <i>Aunque sea barranca</i>                                    |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Koso</b><br>regar  | <b>mií</b><br>mero                     | <b>táta</b><br>señor o padre | <b>Patrón</b><br>patrón | <b>San</b><br>San        | <b>Marko</b><br>Marcos |  |
|             | <i>Riega el mero Señor Patrón San Marcos</i>                  |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>kö</b><br>no   | <b>sava</b><br>envidia                 |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <i>No es envidioso</i>  |  |                              |                         |                          |                        |  |
|             | <b>Kö</b><br>no   | <b>ñuunií</b><br>envidia               | <b>ini</b><br>dentro         | <i>ra</i><br><i>él</i>  |                          |                        |  |
|             | <i>No hay envida en él</i>                                    |  |                              |                         |                          |                        |  |

Lucas [2010-2011, L2: 02:11]

### Señor de la Lluvia principal

|              |   |                       |                        |                       |                         |                   |                        |
|--------------|---|-----------------------|------------------------|-----------------------|-------------------------|-------------------|------------------------|
| <b>02:25</b> | <b>Ndikaà</b><br>está                                     | <b>ra</b><br>él       | <b>andiví</b><br>cielo | <b>nùú</b><br>cara    | <b>Gloria</b><br>Gloria |                   |                        |
|              | <i>Se encuentra en el cielo en la Gloria</i>              |                       |                        |                       |                         |                   |                        |
|              | <b>Ikán</b><br>Ahí  | <b>ndákaa</b><br>está | <b>mií</b><br>mero     | <b>táta</b><br>padre  | <b>patrón</b><br>patrón | <b>San</b><br>San | <b>Marko</b><br>Marcos |
|              | <i>Aquí se encuentra el mejor señor patrón San Marcos</i> |                       |                        |                       |                         |                   |                        |
|              | <b>Ikán</b><br>Ahí  | <b>ndákaa</b><br>está | <b>mií</b><br>mero     | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita  |                   |                        |
|              | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                 |                       |                        |                       |                         |                   |                        |
|              |   |                       | <b>Sàví</b>            | <b>ndatun</b>         |                         |                   |                        |

<sup>149</sup> Barranca con agua

lluvia hermosa  
*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 02:25]

### Señor de la Lluvia de la Ciudad de México

|             |  |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|-------------|--|----------------------------|-----------------------|--------------------------|---------------------------------|-----------------------------------|
| <b>02:3</b> |  |                            |                       |                          |                                 |                                   |
| <b>1</b>    | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>nikava</b><br>remolino  | <b>nùú</b><br>cara    | <b>ñuu</b><br>pueblo     | <b>yu'ú</b><br>orilla(9)        | <b>koó'yo</b><br>Ciudad de México |
|             | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de México</i> |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>ndákaa</b><br>está      | <b>mií</b><br>mero    | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>nduvi</b><br>bonita          |                                   |
|             | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                    |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             |  |                            |                       | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>ndatun</b><br>hermosa        |                                   |
|             | <i>Lluvia hermosa</i>  |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>nuni</b><br>en serio    | <b>suu</b><br>no      | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>ñuu</b><br>pueblo            | <b>i</b><br>mío                   |
|             | <i>Lluvia en serio, no lluvia de mi pueblo</i>               |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>ndákaa</b><br>está      | <b>mií</b><br>mero    | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>nduvi</b><br>bonita          |                                   |
|             | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                    |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>ndákaa</b><br>está      | <b>mií</b><br>mero    | <b>Sàví</b><br>lluvia    | <b>ndiká'nu</b><br>el que manda |                                   |
|             | <i>Ahí se encuentra la lluvia que tiene el mando</i>         |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>tóò'o</b><br>respetuosa |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <i>Lluvia respetuosa</i>                                     |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Yukú</b><br>montaña                                       | <b>tóò'o</b><br>respetable |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <i>Montaña respetable</i>                                    |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>kuíká</b><br>rica       |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <i>Lluvia rica</i>   |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Yukú</b><br>montaña                                       | <b>kuíká</b><br>rica       |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <i>Montaña rica</i>  |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>íyo</b><br>está         | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita   |                                 |                                   |
|             | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i>                    |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             |  |                            | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>hermosa |                                 |                                   |
|             | <i>Lluvia hermosa</i>  |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Ikán</b><br>Ahí   | <b>ndákaa</b><br>está      | <b>Sàví</b><br>lluvia |                          |                                 |                                   |
|             | <i>Allí se encuentra la lluvia</i>                           |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Kö</b><br>no  | <b>sava</b><br>envidia     | <b>ini</b><br>dentro  |                          |                                 |                                   |
|             | <i>que no hay envidia en ella</i>                            |                            |                       |                          |                                 |                                   |
|             | <b>Kö</b>  | <b>ñuunií</b>              | <b>ini</b>            |                          |                                 |                                   |

no envidia dentro  
*Que no hay envidia en ella*

|              |  |                   |               |                            |               |           |
|--------------|--|-------------------|---------------|----------------------------|---------------|-----------|
| <b>02:51</b> | <b>Nixaaka</b>                               | <b>xikí</b>       |               |                            |               |           |
|              | Aunque                                       | loma              |               |                            |               |           |
|              | <i>Aunque sea loma</i>                       |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Nixaaka</b>                               | <b>yùvì</b>       |               |                            |               |           |
|              | Aunque                                       | barranca con agua |               |                            |               |           |
|              | <i>Aunque sea barranca</i>                   |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Nixaaka</b>                               | <b>ta'ví</b>      |               |                            |               |           |
|              | Aunque                                       | cañón             |               |                            |               |           |
|              | <i>Aunque sea cañón</i>                      |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Nixaaka</b>                               |                   |               |                            |               |           |
|              | aunque                                       |                   |               |                            |               |           |
|              | <i>Aunque sea</i>                            |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Nixaaka</b>                               | <b>nùú</b>        | <b>íyo</b>    | <b>yòkò</b>                | <b>nduchí</b> | <b>na</b> |
|              | Aunque                                       | cara              | hay           | bien, bienes, cosecha      | frijol        | ellos     |
|              | <i>Aún donde haya cosecha de frijoles</i>    |                   |               |                            |               |           |
|              |  |                   |               | <b>Yòkò</b>                | <b>itu</b>    | <b>na</b> |
|              |  |                   |               | cosecha                    | milpa         | ellos     |
|              |  |                   |               | <i>Cosecha de maíz</i>     |               |           |
|              |  |                   |               | <b>Yòkò</b>                | <b>sì'và</b>  | <b>na</b> |
|              |  |                   |               | cosecha                    | semilla       | ellos     |
|              |  |                   |               | <i>Cosecha de semillas</i> |               |           |
| <b>02:58</b> | <b>Koso</b>                                  | <b>táta</b>       | <b>Patrón</b> | <b>San</b>                 | <b>Marko</b>  |           |
|              | regar  | señor o padre     | patrón        | San                        | Marcos        |           |
|              | <i>Riega el Señor Patrón San Marcos</i>      |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Kö</b>                                    | <b>sava</b>       |               |                            |               |           |
|              | no   | no envidia        |               |                            |               |           |
|              | <i>No es envidioso, no hay envidia en él</i> |                   |               |                            |               |           |
|              | <b>Kö</b>                                    | <b>ñuunií</b>     | <b>ini</b>    | <b>ra</b>                  |               |           |
|              | no   | envidia           | dentro        | él                         |               |           |

Lucas [2010-2011, L2: 02:32]

### Señor de la Lluvia de Alcozauca

|              |  |               |            |            |             |              |
|--------------|--|---------------|------------|------------|-------------|--------------|
| <b>03:01</b> | <b>Sàví</b>  | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b> | <b>Ìtia</b> | <b>kuáan</b> |
|              | lluvia   | remolino      | cara       | pueblo     | río         | amarillo     |
|              | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo del Alcozauca</i> |               |            |            |             |              |

Lucas [2010-2011, L2: 03:01]

### Señor de la Lluvia de Chilpancingo

|              |   |               |            |             |                 |  |
|--------------|---|---------------|------------|-------------|-----------------|--|
| <b>03:04</b> | <b>Sàví</b>   | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Sindia'á</b> |  |
|              | lluvia  | remolino      | cara       | pueblo      | Cola de chile   |  |
|              | <i>La Lluvia que hizo remolino sobre el pueblo del Chilpancingo</i> |               |            |             |                 |  |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>    |  |

Ahí está mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

**Sàví ndatun**

lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 03:04]

### Señor de la Lluvia de la Montaña de la Jícara

**03:11 Sàví nikava nùú ñuu Yukú Yaxín**

lluvia remolino cara pueblo montaña jícara

*La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Yukú Yaxín*

**Ikán ndákaa mií Sàví nduvi**

Ahí está mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

**Sàví ndatun**

lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 03:11]

### Señor de la Lluvia de la montaña de la Lluvia

**03:20 Sàví nikava nùú ñuu Yukú Sáví**

lluvia remolino cara pueblo Montaña Tiempo de Lluvia

*La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Yukú Sáví*

**Ikán ndákaa mií Sàví nduvi**

Ahí está mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

**Sàví ndatun**

lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 03:20]

### Señor de la Lluvia de Acapulco

**03:26 Sàví nikava nùú ñuu Akapulko**

lluvia remolino cara pueblo Acapulco

*La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Acapulco*

**Ikán ndákaa mií Sàví nduvi**

Ahí está mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

**Sàví ndatun**

lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

**Sàví xá'nu**

Lluvia crecer

*Lluvia que crece*

**Yoko xá'nu**

Bienes crecer

*Bienes que crecen*

|                          |              |
|--------------------------|--------------|
| <b>Sàví</b>              | <b>tô'o</b>  |
| lluvia                   | respetuosa   |
| <i>Lluvia respetuosa</i> |              |
| <b>Yùkù</b>              | <b>to'ò</b>  |
| hierba                   | respetable   |
| <i>Hierba respetable</i> |              |
| <b>Sàví</b>              | <b>kuíká</b> |
| Lluvia                   | rica         |
| <i>Lluvia rica</i>       |              |
| <b>Yòkò</b>              | <b>kuíká</b> |
| bienes                   | rica         |
| <i>Montaña rica</i>      |              |

Lucas [2010-2011, L2: 03:26]

### Señor de la Lluvia de Ometepec

|   |             |               |            |            |             |            |
|---|-------------|---------------|------------|------------|-------------|------------|
| <b>03:34</b>  | <b>Sàví</b> | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b> | <b>Yukú</b> | <b>Ûvì</b> |
|   | lluvia      | remolino      | cara       | pueblo     | montaña     | doble      |
| <i>La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Ometepec(?)</i> |             |               |            |            |             |            |

Lucas [2010-2011, L2: 03:34]

### Señor de la Lluvia de la Montaña de la Jícara

|       |   |               |             |             |               |
|-------|---|---------------|-------------|-------------|---------------|
| 03:39 | <b>Nùú</b>                                | <b>ñuu</b>    | <b>ña'a</b> | <b>Yukú</b> | <b>Yaxín</b>  |
|       | cara                                      | pueblo        | esta cosa   | montaña     | jícara        |
|       | <i>Esa salida del pueblo Yukú Yaxín</i>   |               |             |             |               |
|       | <b>Ikán</b>                               | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b>  | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>  |
|       | Ahí                                       | está          | mero        | lluvia      | bonita        |
|       | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i> |               |             |             |               |
|       |   |               |             | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
|       |   |               |             | lluvia      | hermosa       |
|       | <i>Lluvia hermosa</i>                     |               |             |             |               |

Lucas [2010-2011, L2: 03:39]

### Señor de la Lluvia de Copala

|   |  |               |            |                       |               |
|---|--|---------------|------------|-----------------------|---------------|
| 03:44                                     | <b>Sàví</b>  | <b>nikava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>            | <b>Kopala</b> |
|   | lluvia   | remolino      | cara       | pueblo                | Copala        |
|   | <i>La lluvia que hizo remolino sobre el pueblo de Copala</i> |               |            |                       |               |
|   | <b>Ikán</b>  | <b>ndákaa</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b>           | <b>nduvi</b>  |
|   | Ahí  | está          | mero       | lluvia                | bonita        |
| <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i> |  |               |            |                       |               |
|   |  |               |            | <b>Sàví</b>           | <b>ndatun</b> |
|   |  |               |            | lluvia                | hermosa       |
|   |  |               |            | <i>Lluvia hermosa</i> |               |

Lucas [2010-2011, L2: 03:44]

### Señor de la Lluvia de la Montaña Laguna

|              |             |                |             |             |               |
|--------------|-------------|----------------|-------------|-------------|---------------|
| <b>03:53</b> | <b>Sàví</b> | <b>nikukoo</b> | <b>yùkù</b> | <b>Yukú</b> | <b>Laguna</b> |
|--------------|-------------|----------------|-------------|-------------|---------------|

lluvia asentó fila montaña laguna

*La Lluvia que se pobló en filas la montaña de la laguna Encantada (?)*

**Ikán ndikaà mií Sàví nduvi**

Ahí están mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

**Sàví ndatun**

lluvia hermosa

*Lluvia hermosa*

Lucas [2010-2011, L2: 03:53]

### Señor de la Lluvia de la Montaña de la Música

**04:03 Sàví nikava xíní Yukú Yàà**

lluvia remolino cabeza montaña música

*La lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de la Música*

Lucas [2010-2011, L2: 04:03]

### Señor de la Lluvia de la Montaña de Chiñón

**04:05 Sàví nikava xíní Yukú Tyiñú**

lluvia remolino cabeza montaña el Chiñón

*La lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de El Chiñón*

Lucas [2010-2011, L2: 04:05]

Señor de la Lluvia de la Montaña de Plato

**04:08 Sàví nikava xíní Yukú Kò'ó**

lluvia remolino cabeza montaña plato

*La lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña de El Plato*

Lucas [2010-2011, L2: 04:08]

### Señor de la Lluvia de la Montaña Larga

**04:10 Sàví nikava xíní Yukú Kaàní**

lluvia remolino cabeza montaña largo

*La lluvia que hizo remolino en la cima de Montaña Larga*

Lucas [2010-2011, L2, 04:10]

Señor de la Lluvia de la Montaña de Coicoyán de la Flores

**04:1**

**4 Sàví nikava xíní Yukú Kí yàà**

lluvia remolino cabeza montaña día canción

*La lluvia que hizo remolino en la cima de Coicoyán de las Flores*

Lucas [2010-2011, L2, 04:14]

### Señor de la Lluvia de El Jicaral

**04:17 Sàví nikava nùú ma'ñú Sàví ñuu Jicaral**

lluvia remolino cara en medio lluvia pueblo Jicaral

*La lluvia que hizo remolino en medio de la Lluvia en el pueblo de El Jicaral*

**Ikán ndikaà mií Sàví nduvi**

Ahí está mero lluvia bonita

*Allí se encuentra la lluvia bonita*

|              |   |            |            |                                  |               |
|--------------|---|------------|------------|----------------------------------|---------------|
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>ndatun</b> |
|              |   |            |            | lluvia                           | hermosa       |
|              |   |            |            | <i>Lluvia hermosa</i>            |               |
| <b>04:24</b> |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>ñuu</b>    |
|              |   |            |            | Lluvia                           | pueblo        |
|              |   |            |            | <i>La Lluvia del pueblo</i>      |               |
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>tiayu</b>  |
|              |   |            |            | Lluvia                           | silla         |
|              |   |            |            | <i>La Lluvia de la silla</i>     |               |
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>ñuu</b>    |
|              |   |            |            | Lluvia                           | pueblo        |
|              |   |            |            | <i>La Lluvia del pueblo</i>      |               |
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>komun</b>  |
|              |   |            |            | Lluvia                           | comunidad     |
|              |   |            |            | <i>La Lluvia de la comunidad</i> |               |
| <b>04:28</b> | <b>Ikán</b>                               | <b>íyo</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b>                      | <b>nduvi</b>  |
|              | Ahí                                       | está       | mero       | lluvia                           | bonita        |
|              | <i>Allí se encuentra la lluvia bonita</i> |            |            |                                  |               |
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>ndatun</b> |
|              |   |            |            | lluvia                           | hermosa       |
|              |   |            |            | <i>Lluvia hermosa</i>            |               |
|              |   |            |            | <b>Sàví</b>                      | <b>komun</b>  |
|              |   |            |            | lluvia                           | comunidad     |
|              |   |            |            | <i>Lluvia de la comunidad</i>    |               |

Lucas [2010-2011, L2: 04:17]

### Por los cultivos y animales

|              |   |                            |               |                |              |
|--------------|---|----------------------------|---------------|----------------|--------------|
| <b>04:31</b> | <b>Vichin</b>                               | <b>yó'o</b>                | <b>númi</b>   | <b>nda'á</b>   | <b>i</b>     |
|              | ahora                                       | aquí                       | abrazar       | mano           | yo           |
|              | <i>Ahora cruzo mis manos</i>                |                            |               |                |              |
|              |   | <b>Yó'o</b>                | <b>númi</b>   | <b>xà'á</b>    | <b>i</b>     |
|              |   | aquí                       | abrazar       | pie            | yo           |
|              |   | <i>Aquí cruzo mis pies</i> |               |                |              |
|              | <b>Kà'àn</b>                                | <b>i</b>                   | <b>xà'á</b>   | <b>sìndikí</b> | <b>sà'nà</b> |
|              | hablo                                       | yo                         | pie           | toro y vaca    | animales     |
|              | <i>Hablo por los toros y vacas de ellos</i> |                            |               |                |              |
| <b>04:36</b> | <b>Xà'á</b>                                 | <b>yòkò</b>                | <b>ve'e</b>   | <b>na</b>      |              |
|              | pie   | bienes                     | casa          | ellos          |              |
|              | <i>Por los bienes de sus casas</i>          |                            |               |                |              |
|              | <b>Xà'á</b>                                 | <b>yòkò</b>                | <b>nduchí</b> | <b>na</b>      |              |
|              | pie   | bienes                     | frijoles      | ellos          |              |
|              | <i>Por sus frijoles</i>                     |                            |               |                |              |
|              | <b>Xà'á</b>                                 | <b>yòkò</b>                | <b>nùní</b>   | <b>na</b>      |              |
|              | pie   | bienes                     | maíz          | ellos          |              |
|              | <i>Por su maíz</i>                          |                            |               |                |              |
|              | <b>Xà'á</b>                                 | <b>yòkò</b>                | <b>sì'và</b>  | <b>na</b>      |              |



pie bienes semilla de ellos ellos  
*Por sus semillas*

**Xà'á yòkò itu na**  
 pie bienes milpa de ellos  
*Por su milpa*

Lucas [2010-2011, L2: 04:31]

### Peticiones de lo que no queremos

**04:43 Koto kí'in tàchí a**  
 que no agarrar viento ella  
*Que no le agarre el viento (a la milpa)*

**Koto ndià'yù ñu'ú ndià'yù**  
 que no esté lodosa tierra lodosa  
*Que no esté lodosa la tierra lodosa*

**Koto ndià'yù ñu'ú kuáan**  
 que no esté lodosa tierra amarillo  
*Que no esté lodosa la tierra amarilla*

**Koto naá'a e**  
 que no durar  
*Que no dure*

**Koto ndí'i a**  
 que no acabar esta  
*Que no se vaya a acabar*

**Koto tià'yù**  
 que no podrirse  
*Que no se vaya a podrir*

**04:52 Ñákán númi nda'á i**  
 por eso abrazar mano yo  
*Por eso cruzo mis manos*

**Númi xà'á i**  
 abrazar pie yo  
*Cruzo mis pies*

**Xà'á sè'e ñu'u i**  
 pie hijo deidad yo  
*Por mi aijado*

**Xitia tiàyù**  
 al lado silla  
*Al lado de la silla*

**Soko komun yó'o**  
 cima comunidad aquí  
*En la cima de la comunidad*

**Kixaa-i i ká'an-i i**  
 llegar(pasado) yo hablar yo  
*Llegué hablando*

**Yó'o kixaa Sàví ñuu**  
 aquí llega lluvia pueblo  
*Aquí llega la lluvia del pueblo*

|  |                                  |                 |
|--|----------------------------------|-----------------|
|  | <b>Sàví</b>                      | <b>ndixa'nu</b> |
|  | Lluvia                           | consuegro       |
|  | <i>La Lluvia del consuegro</i>   |                 |
|  | <b>Yòkò</b>                      | <b>xá'nú</b>    |
|  | Bienes                           | crecer          |
|  | <i>Los bienes creciendo</i>      |                 |
|  | <b>Sàví</b>                      | <b>ñuu</b>      |
|  | lluvia                           | pueblo          |
|  | <i>La Lluvia del pueblo</i>      |                 |
|  | <b>Sàví</b>                      | <b>komún</b>    |
|  | lluvia                           | común           |
|  | <i>La Lluvia de la comunidad</i> |                 |

|              |                                  |                 |          |            |             |
|--------------|----------------------------------|-----------------|----------|------------|-------------|
| <b>05:02</b> | <b>Yó'o</b>                      | <b>kaxaa</b>    | <b>i</b> | <b>nùú</b> | <b>ña'à</b> |
|              | aquí                             | llegar (pasado) | yo       | cara       | cosa        |
|              | <i>Aquí llegué frente a esta</i> |                 |          |            |             |
|              | <b>Yó'o</b>                      | <b>ká'an</b>    | <b>i</b> |            |             |
|              | aquí                             | hablar          | yo       |            |             |
|              | <i>Aquí hablo</i>                |                 |          |            |             |

|              |                           |              |               |             |              |
|--------------|---------------------------|--------------|---------------|-------------|--------------|
| <b>05:05</b> | <b>Ùnà</b>                | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | ocho                      | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Aunque sean ocho</i>   |              |               |             |              |
|              | <b>Uxi</b>                | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | diez                      | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Aunque sean diez</i>   |              |               |             |              |
|              | <b>Xà'ùn</b>              | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | quince                    | son          | ellas         |             |              |
|              | <i>Aunque sean quince</i> |              |               |             |              |
|              | <b>Òkò</b>                | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | veinte                    | son          | ellas         |             |              |
|              | <i>Aunque sean veinte</i> |              |               |             |              |
|              | <b>Ciento</b>             | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | ciento                    | son          | ellas         |             |              |
|              | <i>Aunque sean cien</i>   |              |               |             |              |
|              | <b>Ùvì</b>                | <b>mil</b>   |               |             |              |
|              | dos                       | mil          |               |             |              |
|              | <i>Dos mil</i>            |              |               |             |              |
|              | <b>Ùnì</b>                | <b>mil</b>   |               |             |              |
|              | tres                      | mil          |               |             |              |
|              | <i>Tres mil</i>           |              |               |             |              |
|              | <b>Kúú</b>                | <b>ñaa</b>   | <b>xìñu'u</b> |             |              |
|              | es                        | lo que       | invertir      |             |              |
|              | <i>Es lo que ocupé</i>    |              |               |             |              |
|              | <b>Xí'in</b>              | <b>tiàyù</b> |               |             |              |
|              | con                       | silla        |               |             |              |
|              | <i>Con la silla</i>       |              |               |             |              |
|              | <b>Ñaa</b>                | <b>yo'o</b>  | <b>kua</b>    | <b>númi</b> | <b>nda'á</b> |
|              | eso                       | es           | lo            | abrazo      | mano         |
|              |                           |              |               |             | <b>i</b>     |
|              |                           |              |               |             | yo           |

*Esto es lo que abrazo con mis manos*

**Númi**    **xà'á**    **i**  
abrazo    pie    yo

*Abrazo con mis pies*

**Ká'an**    **i**    **xa'á**    **táta**    **Patrón**    **San**    **Marko**  
hablo    yo    pie    señor    patron    San    Marcos

*Hablo por el pie del Señor Patrón San Marcos*

Lucas [2010-2011, L2: 04:43]

### Por los cultivos y animales

**05:14**    **Ná**    **ni'i**    **na**    **yòkò**    **nduchí**    **na**  
para que    obtener    ellos    bienes    frijol    ellos  
*Para que obtengan bienes de sus frijoles*

**Ná**    **ni'i**    **na**    **yòkò**    **nùní**    **na**  
para que    obtener    ellos    bienes    maíz    ellos  
*Para que obtengan bienes de su maíz*

**Ná**    **ni'i**    **na**    **yòkò**    **sì'và**    **na**  
para que    obtener    ellas    bienes    semilla    ellos  
*Para que obtengan bienes de sus semillas*

**Ná**    **ni'i**    **na**    **yòkò**    **tixu'ú**    **na**  
para que    obtener    ellos    bienes    chivo    ellos  
*Para que obtengan bienes de sus chivos*

**Yòkò**    **kuáyù**    **na**  
bienes    caballos    ellos  
*Bienes de sus caballos*

**Ná**    **kua'un**    **ri**  
para que    crecer    animal  
*Para que crezcan los animales*

**05:24**    **Ñákán**    **íyo**    **mií**    **táta**    **Patrón**    **San**    **Marko**  
por eso    hay    mero    señor    Patrón    San    Marcos  
*Por eso está el mero Señor Patrón San Marcos*

**Tià**    **yó'o**    **kúú**    **ra**    **koso**  
hombre    aquí    ser    él    regar  
*Él está aquí regando*

**05:28**    **Nixaka**    **xikí**  
aunque sea    loma  
*Aunque sea loma*

**Nixaka**    **yùvì**    **koso**    **ra**  
aunque sea    barranca con agua    regar    él

**Náa**    **na**    **yuku**  
crecer    ellas    plantas  
*Crecen las plantas*

**Náa**    **na**    **ìtia**  
crecer    ellos    río  
*Crecen los ríos*

**Ñañaá**    **lo'o**    **ndatiin**    **ri**

|                                       |             |               |           |
|---------------------------------------|-------------|---------------|-----------|
| eso es<br>(?)                         | pequeño     | agarrar       | animal    |
| <b>Ñaá</b>                            | <b>lo'o</b> | <b>kua'un</b> | <b>ri</b> |
| eso                                   | pequeño     | crecer        | animal    |
| <i>Crecerán los animales pequeños</i> |             |               |           |

|                           |                  |               |           |
|---------------------------|------------------|---------------|-----------|
| <b>05:34</b>              | <b>Námá</b>      | <b>kua'un</b> | <b>ri</b> |
|                           | bonito, frondoso | crecer        | animal    |
| <i>Crecerán frondosos</i> |                  |               |           |

|                            |              |           |
|----------------------------|--------------|-----------|
| <b>Námá</b>                | <b>kuxáá</b> | <b>ri</b> |
| frondoso                   | madurar      | animal    |
| <i>Madurarán frondosos</i> |              |           |

|                           |               |           |
|---------------------------|---------------|-----------|
| <b>Námá</b>               | <b>kua'un</b> | <b>ri</b> |
| frondoso                  | crecer        | animal    |
| <i>Crecerán frondosos</i> |               |           |

|                            |              |           |
|----------------------------|--------------|-----------|
| <b>Námá</b>                | <b>kuxáá</b> | <b>ri</b> |
| frondoso                   | madurar      | animal    |
| <i>Madurarán frondosos</i> |              |           |

|                            |             |             |              |
|----------------------------|-------------|-------------|--------------|
| <b>05:37</b>               | <b>Yù'ù</b> | <b>númi</b> | <b>nda'á</b> |
|                            | yo          | abrazo      | mano         |
| <i>Yo abrazo mis manos</i> |             |             |              |

|                        |             |
|------------------------|-------------|
| <b>Númi</b>            | <b>xà'á</b> |
| abrazo                 | pie         |
| <i>Abrazo mis pies</i> |             |

|              |          |
|--------------|----------|
| <b>Ká'an</b> | <b>i</b> |
| hablar       | yo       |
| <i>Hablo</i> |          |

|                      |             |             |          |
|----------------------|-------------|-------------|----------|
| <b>Xà'á</b>          | <b>sè'e</b> | <b>ñu'u</b> | <b>i</b> |
| pie                  | hijo        | deidad      | yo       |
| <i>Por mi aijado</i> |             |             |          |

|                      |             |             |          |
|----------------------|-------------|-------------|----------|
| <b>Xà'á</b>          | <b>sè'e</b> | <b>ñu'u</b> | <b>i</b> |
| pie                  | hijo        | deidad      | yo       |
| <i>Por mi aijado</i> |             |             |          |

|                            |              |
|----------------------------|--------------|
| <b>Xitia</b>               | <b>tiàyù</b> |
| al lado                    | silla        |
| <i>Al lado de la silla</i> |              |

|                                   |              |
|-----------------------------------|--------------|
| <b>Soko</b>                       | <b>komun</b> |
| cima                              | comunidad    |
| <i>En la cima de la comunidad</i> |              |

|                                    |              |            |             |              |
|------------------------------------|--------------|------------|-------------|--------------|
| <b>05:41</b>                       | <b>Ñàkán</b> | <b>kua</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
|                                    | por eso      | es         | lluvia      | bonita       |
| <i>Por eso es la lluvia bonita</i> |              |            |             |              |

|                       |  |             |               |
|-----------------------|--|-------------|---------------|
|                       |  | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
|                       |  | lluvia      | hermosa       |
| <i>Lluvia hermosa</i> |  |             |               |

|            |               |            |             |            |
|------------|---------------|------------|-------------|------------|
| <b>Saa</b> | <b>vichin</b> | <b>koo</b> | <b>koyo</b> | <b>ndo</b> |
| así        | ahora         | será       | poner       | ustedes    |

*Así ahora acomoden*

**Kòmí tutun yuví**  
cuatro tanto petate  
*Cuatro tantos de petates*

**Kòmí tutun tiàyù**  
cuatro tanto silla  
*Cuatro tantos de sillas*

Lucas [2010-2011, L2: 05:14]

## Sacrificio

|              |  |              |              |                 |               |            |              |
|--------------|--|--------------|--------------|-----------------|---------------|------------|--------------|
| <b>05:47</b> | <b>Ndakí'ín</b>                            | <b>ndo</b>   | <b>nií</b>   | <b>ndító</b>    |               |            |              |
|              | recibir                                    | ustedes      | sangre       | estar despierto |               |            |              |
|              | <i>Reciban sangre fresca</i>               |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Ndakí'ín</b>                            | <b>ndo</b>   | <b>níí</b>   | <b>tiákú</b>    |               |            |              |
|              | recibir                                    | ustedes      | sangre       | vivir           |               |            |              |
|              | <i>Reciban la sangre viva</i>              |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Nasá</b>                                | <b>tanto</b> | <b>nasá</b>  | <b>mil</b>      |               |            |              |
|              | como                                       | tanto        | como         | mil             |               |            |              |
|              | <i>Tantos miles</i>                        |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Kuùnì</b>                               | <b>ndo</b>   | <b>nùú</b>   | <b>táta</b>     | <b>Patrón</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
|              | Querer                                     | ustedes      | de, cara     | señor           | patron        | San        | Marcos       |
|              | <i>Quieren del Señor Patrón San Marcos</i> |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Kundatun</b>                            | <b>ndo</b>   |              |                 |               |            |              |
|              | esperar                                    | ustedes      |              |                 |               |            |              |
|              | <i>Esperen</i>                             |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Yù'ù</b>                                | <b>númi</b>  | <b>nda'á</b> |                 |               |            |              |
|              | yo   | abrazo       | mano         |                 |               |            |              |
|              | <i>Yo cruzo las manos</i>                  |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Yù'ù</b>                                | <b>númi</b>  | <b>xà'á</b>  |                 |               |            |              |
|              | yo   | abrazo       | pie          |                 |               |            |              |
|              | <i>Yo cruzo los pies</i>                   |              |              |                 |               |            |              |
|              | <b>Ká'an</b>                               | <b>i</b>     | <b>xà'á</b>  | <b>e</b>        |               |            |              |
|              | hablar                                     | yo           | pie          | ello            |               |            |              |
|              | <i>Hablo por ello</i>                      |              |              |                 |               |            |              |

Lucas [2010-2011, L2: 05:47]

## Ofrenda de la comunidad

|              |  |               |              |                |               |              |              |
|--------------|--|---------------|--------------|----------------|---------------|--------------|--------------|
| <b>05:56</b> | <b>Na</b>                              | <b>ní'i</b>   | <b>ití</b>   |                |               |              |              |
|              | los                                    | traer         | vela         |                |               |              |              |
|              | <i>Los que traen velas</i>             |               |              |                |               |              |              |
|              | <b>Na</b>                              | <b>ní'í</b>   | <b>nda'á</b> | <b>yukunú</b>  |               |              |              |
|              | los                                    | traen         | mano         | tabaco,cigarro |               |              |              |
|              | <i>Los que traen manojes de tabaco</i> |               |              |                |               |              |              |
|              | <b>Nìxaà</b>                           | <b>na</b>     | <b>nùú</b>   | <b>íya</b>     | <b>i</b>      | <b>ká'an</b> | <b>i</b>     |
|              | llegar                                 | ellos         | cara, donde  | estar          | yo            | hablar       | yo           |
|              | <i>Llegaron donde estoy hablando</i>   |               |              |                |               |              |              |
|              | <b>Nùú</b>                             | <b>ndákaa</b> | <b>i</b>     | <b>ká'an</b>   | <b>i</b>      | <b>xí'in</b> | <b>táta</b>  |
|              |  |               |              |                | <b>patron</b> | <b>San</b>   | <b>Marko</b> |

cara estar yo hablar yo con señor patrón santo Marcos  
*En donde estoy hablando con El Señor Patrón San Marcos*

|              |  |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|--------------|--|---------------------------|-----------------------|-------------------------------|-----------------------|-----------------------------|------------------------|
| <b>06:04</b> | <b>Ta</b><br>y<br><i>Y este es lo que serán</i>        | <b>yó'o</b><br>este       | <b>kuu</b><br>es      | <b>koo</b><br>ser (fut.)      | <b>ndo</b><br>ustedes |                             |                        |
|              | <b>Kòmí</b><br>cuatro                                  | <b>tutún</b><br>tanto     | <b>tiàyù</b><br>silla |                               |                       |                             |                        |
|              | <i>Cuatro tantos de sillas</i>                         |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
| <b>06:06</b> | <b>Ní'i</b><br>traer                                   | <b>na</b><br>ellos        | <b>ita</b><br>flor    | <b>nda'á</b><br>mano          |                       |                             |                        |
|              | <i>Traen flores de mano</i>                            |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Ní'i-na</b><br>traer                                | <b>na</b><br>ellos        | <b>ita</b><br>flor    | <b>siki</b><br>perlas, aretes |                       |                             |                        |
|              | <i>Traen flores de perlas</i>                          |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Ní'i</b><br>traer                                   | <b>na</b><br>ellos        | <b>ña</b><br>cosa     | <b>maní</b><br>favor          |                       |                             |                        |
|              | <i>Traen el favor</i>                                  |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Ní'i</b><br>traer                                   | <b>na</b><br>ellos        | <b>ña</b><br>cosa     | <b>toó'o</b><br>respeto       |                       |                             |                        |
|              | <i>Traen el respeto</i>                                |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Yó'o</b><br>aquí                                    | <b>kúú</b><br>ser         | <b>a</b><br>cosa      | <b>kà'àn</b><br>hablar        | <b>na</b><br>ellos    | <b>koo(?)</b><br>ser (fut.) | <b>ndo</b><br>ustedes  |
|              | <i>Esto es lo que dicen que ustedes sean</i>           |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Nii</b><br>aunque sea                               | <b>ndù</b><br>muerto      |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <i>Sean muertos</i>                                    |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Nii</b><br>aunque sea                               | <b>na</b><br>los          | <b>tiáku</b><br>vivos |                               |                       |                             |                        |
|              | <i>Sean vivos</i>                                      |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
| <b>06:14</b> | <b>Vichin</b><br>ahora                                 | <b>ndaxaa</b><br>regresar | <b>na</b><br>ellos    | <b>ndù</b><br>muertos         |                       |                             |                        |
|              | <i>Ahora volverán los muertos</i>                      |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Vichin</b><br>ahora                                 | <b>ndaxaa</b><br>regresar | <b>na</b><br>ellos    | <b>tiáku</b><br>vivos         |                       |                             |                        |
|              | <i>Ahora volverán lo vivos</i>                         |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Yó'o</b><br>aquí                                    | <b>kúú</b><br>es          | <b>nùú</b><br>cara    | <b>kuchi</b><br>bañar         | <b>yuví</b><br>petate |                             |                        |
|              | <i>Aquí es donde se bañará el petate</i>               |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              |  |                           | <b>Kuchi</b><br>bañar | <b>tiàyù</b><br>sillas        |                       |                             |                        |
|              | <i>Se bañará la silla</i>                              |                           |                       |                               |                       |                             |                        |
|              | <b>Táta</b><br>señor                                   | <b>patron</b><br>patron   | <b>San</b><br>santo   | <b>Marko</b><br>Marcos        | <b>ña</b><br>que      | <b>ín</b><br>está           | <b>andiví</b><br>cielo |
|              | <i>El Señor Patrón San Marcos que está en el cielo</i> |                           |                       |                               |                       |                             |                        |

Lucas [2010-2011, L2: 06:20]

**06:34** Ña yó'o kú mií ña ká'an i xà'á  
esto aquí es mero que hablar yo pie  
*Esto es por lo que hablo*

|   |  |  |  |   |   |
|---|--|--|--|---|---|
| <b>Xí'in</b><br>con<br><i>Con el señor patrón</i>                 | <b>táta</b><br>señor<br><i>Columna</i>                                   | <b>patron</b><br>patrón<br><i>El Señor de la Columna</i>               |  |   |   |
| <b>Táta</b><br>señor<br><i>El Señor de la Columna</i>             | <b>Columna</b><br>Columna<br><i>El Señor de la Columna</i>               |  |  |   |   |
| <b>Táta</b><br>señor<br><i>El Señor Patrón San Romelio</i>        | <b>Patron</b><br>patrón<br><i>El Señor Patrón San Romelio</i>            | <b>San</b><br>San<br><i>El Señor Patrón San Romelio</i>                | <b>Romelio</b><br>Romelio<br><i>El Señor Patrón San Romelio</i>  |   |   |
| <b>Nána</b><br>madre<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> | <b>yo</b><br>todos nosotros<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> | <b>Juquila</b><br>Juquila<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> | <b>yó'o</b><br>aquí<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> | <b>ká'an</b><br>hablar<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> | <b>i</b><br>yo<br><i>A nuestra madre Juquila hablo aquí</i> |
| <b>Xà'a</b><br>pie<br><i>Por nuestros hijos</i>                   | <b>sè'e</b><br>hijos<br><i>Por nuestros hijos</i>                        | <b>yo</b><br>nosotros (inclusivo)<br><i>Por nuestros hijos</i>         |  |   |   |

|              |   |                            |                        |                         |                    |
|--------------|---|----------------------------|------------------------|-------------------------|--------------------|
| <b>06:42</b> | <b>Nùú</b><br>cara                      | <b>và'a</b><br>bien        | <b>ná</b><br>cuando    | <b>kua'un</b><br>crecer | <b>na</b><br>ellos |
|              | <i>Que crezcan en un lugar de bien</i>  |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Na</b><br>ellos                      | <b>yó'o</b><br>estos       | <b>kúú</b><br>son      | <b>mií</b><br>meros     |                    |
|              | <i>Estos mero son</i>                   |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Na</b><br>ellos                      | <b>ndikí'ín</b><br>recibir | <b>santo</b><br>santo  | <b>patron</b><br>patrón |                    |
|              | <i>Los que reciben al Santo Patrón</i>  |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Ñaá (?)</b><br>ahí                   | <b>númi (?)</b><br>abrazo  | <b>nda'á</b><br>mano   | <b>i</b><br>yo          |                    |
|              | <i>Por eso cruzo mis manos</i>          |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Ñaá (?)</b><br>ahí                   | <b>númi (?)</b><br>abrazo  | <b>xà'á (?)</b><br>pie | <b>i</b><br>yo          |                    |
|              | <i>Por eso cruzo mis pies a ustedes</i> |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Sava (?)</b><br>mitad                | <b>ñũu (?)</b><br>noche    |                        |                         |                    |
|              | <i>A media noche</i>                    |                            |                        |                         |                    |
|              | <b>Sava (?)</b><br>mitad                | <b>ndi (?)</b>             | <b>kĩi (?)</b><br>día  |                         |                    |
|              | <i>A medio día</i>                      |                            |                        |                         |                    |

Lucas [2010-2011, L2: 06:34]

### Silla 33

|              |                                       |                        |                    |                  |                        |
|--------------|---------------------------------------|------------------------|--------------------|------------------|------------------------|
| <b>06:48</b> | <b>Ní'i</b><br>traer                  | <b>yuví</b><br>petates |                    |                  |                        |
|              | <i>Traen petates</i>                  |                        |                    |                  |                        |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                  | <b>ùxì</b><br>diez     | <b>ùnì</b><br>tres | <b>kúú</b><br>es | <b>yuví</b><br>petates |
|              | <i>Treinta y tres son los petates</i> |                        |                    |                  |                        |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                  | <b>ùxì</b><br>diez     | <b>ùnì</b><br>tres | <b>kúú</b><br>es | <b>tiàyù</b><br>sillas |
|              | <i>Treinta y tres son las sillas</i>  |                        |                    |                  |                        |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                  | <b>ùxì</b><br>diez     | <b>ùnì</b><br>tres | <b>kúú</b><br>es | <b>kò'ó</b><br>plato   |
|              | <i>Treinta y tres son sus platos</i>  |                        |                    |                  |                        |
|              |                                       |                        |                    |                  | <b>ndo</b><br>ustedes  |

Lucas [2010-2011, L2: 06:48]

### Sahumar el petate

|              |                                   |                               |                |                       |  |
|--------------|-----------------------------------|-------------------------------|----------------|-----------------------|--|
| <b>06:53</b> | <b>Vichin</b><br>ahora            | <b>ndachuú'ma</b><br>incensar | <b>i</b><br>yo | <b>yuví</b><br>petate |  |
|              | <i>Ahora incienso los petates</i> |                               |                |                       |  |
|              | <b>Vichin</b><br>ahora            | <b>ndachuú'ma</b><br>incensar | <b>i</b><br>yo | <b>tiàyù</b><br>silla |  |
|              | <i>Ahora incienso las sillas</i>  |                               |                |                       |  |
|              | <b>Vichin</b>                     | <b>ndachuú'ma</b>             | <b>i</b>       | <b>kò'ó</b>           |  |



ahora incensar yo plato

*Ahora incienso los platos*

**Vichin ndachuú'ma yaxín-ndó**

ahora incensar jícara de ustedes

*Ahora incienso sus jícaras*

Lucas [2010-2011, L2: 06:53]

## Peticiones

|              |                                      |              |               |             |              |
|--------------|--------------------------------------|--------------|---------------|-------------|--------------|
| <b>06:58</b> | <b>Númi</b>                          | <b>nda'á</b> | <b>i</b>      |             |              |
|              | abrazo                               | mano         | yo            |             |              |
|              | <i>Cruzo mis manos</i>               |              |               |             |              |
|              | <b>Númi</b>                          | <b>xà'á</b>  | <b>i</b>      |             |              |
|              | abrazo                               | pie          | yo            |             |              |
|              | <i>Cruzo mis pies</i>                |              |               |             |              |
|              | <b>Nuú</b>                           | <b>táta</b>  | <b>patrón</b> | <b>San</b>  | <b>Marko</b> |
|              | cara                                 | señor        | patron        | santo       | Marcos       |
|              | <i>Al Señor Patrón San Marcos</i>    |              |               |             |              |
|              | <b>Ká'an</b>                         | <b>i</b>     | <b>xà'á</b>   | <b>sè'e</b> | <b>tiàyù</b> |
|              | hablo                                | yo           | pie           | hijo        | varones      |
|              | <i>Hablo por mis hijos varones</i>   |              |               |             |              |
|              | <b>Xà'á</b>                          | <b>sè'e</b>  | <b>ñuu</b>    | <b>i</b>    |              |
|              | pie                                  | hijo         | pueblo        | yo          |              |
|              | <i>Por los hijos de mi pueblo</i>    |              |               |             |              |
|              | <b>Xà'á</b>                          | <b>sè'e</b>  | <b>komún</b>  |             |              |
|              | pie                                  | hijo         | comun         |             |              |
|              | <i>Por los hijos de la comunidad</i> |              |               |             |              |
|              | <b>Na</b>                            | <b>ká'an</b> | <b>i</b>      | <b>(?)</b>  | <b>(?)</b>   |
|              | ellos                                | hablar       | yo            |             |              |
|              | <i>Ahora hablo</i>                   |              |               |             |              |
| <b>07:06</b> | <b>Ùnà</b>                           | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | ocho                                 | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Ocho son</i>                      |              |               |             |              |
|              | <b>Ùxì</b>                           | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | diez                                 | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Diez son</i>                      |              |               |             |              |
|              | <b>Xà'ùn</b>                         | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | quince                               | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Quince son</i>                    |              |               |             |              |
|              | <b>Òkò</b>                           | <b>kúú</b>   | <b>na</b>     |             |              |
|              | veinte                               | ser          | ellas         |             |              |
|              | <i>Veinte son</i>                    |              |               |             |              |
|              | <b>Yoo</b>                           | <b>kúú</b>   | <b>mií</b>    | <b>na</b>   |              |
|              | quien                                | ser          | mero          | ellos       |              |
|              | <i>Quién quiera que sean</i>         |              |               |             |              |
|              | <b>Ká'an</b>                         | <b>i</b>     | <b>xà'á</b>   | <b>na</b>   |              |
|              | hablar                               | yo           | pie           | ellos       |              |
|              | <i>Hablo o pido por ellos</i>        |              |               |             |              |

---

(no se entiende)

---

|            |            |             |               |            |              |
|------------|------------|-------------|---------------|------------|--------------|
| <b>Nùú</b> | <b>mií</b> | <b>táta</b> | <b>Patron</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
| cara       | mero       | señor       | patrón        | San        | Marcos       |

*Al Señor Patrón San Marcos*

---

|              |   |                |                |               |            |            |
|--------------|---|----------------|----------------|---------------|------------|------------|
| <b>07:16</b> | <b>Ñaá</b>                              | <b>númi</b>    | <b>nda'á</b>   | <b>i</b>      |            |            |
|              | ahí                                     | abrazo         | mano           | yo            |            |            |
|              | <i>Por eso cruzo mis manos</i>          |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ñaá</b>                              | <b>númi</b>    | <b>xà'á</b>    | <b>i</b>      | <b>nùú</b> | <b>ndo</b> |
|              | ahí                                     | abrazo         | pie            | yo            | cara       | ustedes    |
|              | <i>Por eso cruzo mis pies a ustedes</i> |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ña</b>                               | <b>ní'í</b>    | <b>sè'e</b>    | <b>i</b>      |            |            |
|              | que                                     | (fut. )recibir | hijo           | yo            |            |            |
|              | <i>Para que reciba mi hijo</i>          |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ní'í</b>                             | <b>xá'un</b>   | <b>i</b>       |               |            |            |
|              | regalar                                 | nuera          | yo             |               |            |            |
|              | <i>Recibirá mi nuera</i>                |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ní'í</b>                             | <b>na</b>      | <b>yòkò</b>    | <b>nduchí</b> | <b>na</b>  |            |
|              | recibir (fut.)                          | ellos          | bienes         | frijol        | ellos      |            |
|              | <i>Reibirán sus bienes de frijoles</i>  |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ní'í-na</b>                          | <b>yòkò</b>    | <b>nùní</b>    | <b>na</b>     |            |            |
|              | recibirán ellos                         | bienes         | maíz           | ellos         |            |            |
|              | <i>Recibirán sus bienes de maíz</i>     |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ní'í</b>                             | <b>na</b>      | <b>yòkò</b>    | <b>sì'và</b>  | <b>na</b>  |            |
|              | recibir (fut.)                          | ellos          | bienes         | semilla       | ellos      |            |
|              | <i>Recibirán sus bienes de semillas</i> |                |                |               |            |            |
|              | <b>Ní'í</b>                             | <b>na</b>      | <b>yòkò</b>    | <b>tixu'ú</b> | <b>na</b>  |            |
|              | recibir                                 | ellos          | bienes         | chivos        | ellos      |            |
|              | <i>Recibirán sus bienes de chivos</i>   |                |                |               |            |            |
|              |   | <b>Yòkò</b>    | <b>kuáyù</b>   | <b>na</b>     |            |            |
|              |   | bienes         | caballos       | ellos         |            |            |
|              | <i>Los bienes de caballos</i>           |                |                |               |            |            |
|              |   | <b>Yòkò</b>    | <b>sìndikí</b> | <b>na</b>     |            |            |
|              |   | bienes         | res            | ellos         |            |            |
|              | <i>Los bienes de res</i>                |                |                |               |            |            |

Lucas [2010-2011, L2: 06:58]

### Petición por la tierra

---

|              |                            |                |             |                |
|--------------|----------------------------|----------------|-------------|----------------|
| <b>07:27</b> | <b>Ñaá</b>                 | <b>koto</b>    | <b>kuú</b>  | <b>ndià'yù</b> |
|              | ahí                        | que no         | sea         | lodo           |
|              | <i>Que no se haga lodo</i> |                |             |                |
|              | <b>Ñu'ú</b>                | <b>ndià'yù</b> |             |                |
|              | tierra                     | lodo           |             |                |
|              | <i>Tierra de lodo</i>      |                |             |                |
|              | <b>Koto</b>                | <b>ndià'yù</b> | <b>ñu'ú</b> | <b>kuáan</b>   |
|              | que no                     | lodo           | tierra      | amarilla       |

*Que no se haga lodo la tierra amarilla*

**Koto**      **naá**      **e**  
que no      oscurezca      esto

*Que no se oscurezca*

**Koto**      **ndá'va**      **e**      **ñu'u**      **nùú**      **itu**      **chi'i**  
que no      apagar      esto      tierra      cara      milpa      sembrar

*Que no apague la tierra donde sembraron*

Lucas [2010-2011, L2: 07:27]

### Petición por la siembra

**07:35**    **Ña**      **nùú**      **chi'i**      **na**  
que      cara      sembrar      ellos  
*En donde sembraron*

**Nikoso**    **na**      **yùkù**      **nuní**  
regar      ellos      plantas      milpa  
*Sembraron plantas de maíz*

**Ta**      **ña**      **kaae**  
y      que      expandir  
*Y que se expande o multipliquen*

**Ña**      **kua'nu**  
que      crecer  
*Que crezca*

**Kúú-a**    **a**      **kúni**      **na**  
es lo      esto      querer      ellos  
*Es lo que ellos quieren*

**Ña**      **ndikí'ín**      **a**      **chi**  
que      recoger      esto      porque  
*Tiene que crecer (funcionar) porque*

**Yòkò**    **ve'e**      **na**  
bienes      casa      ellos  
*Bienes de su casa*

**Yòkò**    **sè'e**      **na**      **kua**  
bienes      hijos      ellos      sera  
*Será los bienes de sus hijos*

**07:43**    **Kue**    **yòkò**    **xǔ'un**      **na**  
sera      bienes      dinero      ellos  
*Será el bien del dinero de ellos*

**Kue**    **yòkò**    **nùní**      **na**  
sera      bienes      maíz      ellos  
*Será el bien de maíz de ellos*

**Kue**    **yòkò**    **nduchí**      **na**  
sera      bienes      frijol      ellos  
*Será su cosecha (bien) de frijoles*

**Yó'o**    **inua**    **nùú**      **táta**    **Patron**    **San**    **Marko**  
aquí      esta      cara      señor    Patrón    San    Marcos  
*Aquí se lo pongo al señor Patrón San Marcos*

Lucas [2010-2011, L2: 07:35]





## Anexo 3

### Etnodrama de la Lluvia

#### Ùnì grabación

3ª grabación

**Kà'àn Don Marcelino Lucas**

*Don Marcelino habla*

**Tiàà i kate i Rebeca Rodríguez**

*Dictada por Rebeca Rodríguez*

**Juan de Jesús Zurita ndaxkoni Tù'un**

**Ndá'vi**

*Traducida por Juan de Jesús Zurita*

**Ndatiàà Antonio Guerra Arias**

*Escrito por Antonio Guerra Arias*

### Silla 33

|              |  |                           |                       |                         |
|--------------|--|---------------------------|-----------------------|-------------------------|
| <b>00:00</b> | <b>Òkò</b><br>veinte                                     | <b>ùxì</b><br>diez        | <b>ùnì</b><br>tres    | <b>yuví</b><br>petate   |
|              | <i>Treinta y tres petates</i>                            |                           |                       |                         |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                                     | <b>ùxì</b><br>diez        | <b>ùnì</b><br>tres    | <b>tiàyù</b><br>silla   |
|              | <i>Treinta y tres sillas</i>                             |                           |                       |                         |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                                     | <b>ùxì</b><br>diez        | <b>ùnì</b><br>tres    | <b>kò'ó</b><br>plato    |
|              | <i>Treinta y tres platos</i>                             |                           |                       |                         |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte                                     | <b>ùxì</b><br>diez        | <b>ùnì</b><br>tres    | <b>yaxín</b><br>jícaras |
|              |  |                           |                       | <b>ndo</b><br>ustedes   |
|              | <i>Treinta y tres jícaras para ustedes</i>               |                           |                       |                         |
| <b>00:11</b> | <b>Ve'e</b><br>casa                                      | <b>Sàví</b><br>lluvia     | <b>ndi</b>            | <b>xá'nu</b><br>mando   |
|              | <i>Templo o Casa de la Lluvia del que tiene el mando</i> |                           |                       |                         |
|              | <b>Yòkò</b><br>lo cultivable                             | <b>ní'í</b><br>tener      | <b>xá'nu</b><br>mando |                         |
|              | <i>El que tiene el mando de todo lo que se cultiva</i>   |                           |                       |                         |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia                                    | <b>to'ò</b><br>respetable |                       |                         |
|              | <i>Respetable Lluvia</i>                                 |                           |                       |                         |
|              | <b>Yukú</b><br>montaña                                   | <b>to'ò</b><br>respetable |                       |                         |
|              | <i>Respetable Montaña</i>                                |                           |                       |                         |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia                                    | <b>kuíká</b><br>rica      |                       |                         |
|              | <i>Lluvia rica</i>                                       |                           |                       |                         |
|              | <b>Yòkò</b><br>lo cultivable                             | <b>kuíká</b><br>rico      |                       |                         |

*Lo cultivable rico*

|       |   |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|-------|---|------------------------------|------------------------|----------------------------|-------------------------------|------------------------|-------------------------|
| 00:19 | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>nikukava</b><br>permanece | <b>xíní</b><br>cabeza  | <b>Yukú</b><br>montaña     | <b>Iñũ</b><br>Espina          |                        |                         |
|       | <i>Lluvia que permanece en la cabeza del monte Espina</i>     |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Ikán</b><br>Ahí  | <b>xikuko'ó</b><br>pertenece | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>nduvi</b><br>bonita     |                               |                        |                         |
|       | <i>Ahí pertenece la Lluvia bonita</i>                         |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       |   |                              | <b>Sàví</b><br>lluvia  | <b>ndatun*</b><br>generosa |                               |                        |                         |
|       |   |                              | <i>Lluvia generosa</i> |                            |                               |                        |                         |
|       |   |                              | * santa, respetable    |                            |                               |                        |                         |
| 00:26 | <b>Nixaaka</b><br>aunque                                      | <b>yukú</b><br>montaña       |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <i>Aunque sea montaña</i>                                     |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Nixaaka</b><br>aunque                                      | <b>taví</b><br>barranca      |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <i>Aunque sea barranca</i>                                    |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Nixaaka</b><br>aunque                                      | <b>namí</b><br>cascada       |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <i>Aunque sea cascada</i>                                     |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Kusun</b><br>dormir  | <b>mií</b><br>mero           | <b>ndo</b><br>ustedes  | <b>Sàví</b><br>lluvia      | <b>tià'yù (?)</b><br>podrirse | <b>yòkò</b><br>cosecha | <b>ñũu (?)</b><br>noche |
|       | <i>No se duerman Lluvia podrida (?), cosecha de noche (?)</i> |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Sàví</b><br>lluvia   | <b>ñũu</b><br>noche          |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <i>Lluvia de noche</i>  |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Yòkò</b><br>cosecha  | <b>to'ò *</b><br>respetable  |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | Respetable cosecha  |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | * Llega y se va   |                              |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <b>Yukú</b><br>montaña  | <b>to'ò</b><br>respetable    |                        |                            |                               |                        |                         |
|       | <i>Respetable Montaña</i>                                     |                              |                        |                            |                               |                        |                         |

Lucas [2010-2011, L3: 00:00]

Lucas [2010-2011, L3: 00:00]

**Sillas terminadas**

|       |                                  |               |              |            |
|-------|----------------------------------|---------------|--------------|------------|
| 00:34 | <b>Vichin</b>                    | <b>ndaxàà</b> | <b>yuví</b>  |            |
|       | ahora                            | llegó         | petate       |            |
|       | <i>Ahora llegó el petate</i>     |               |              |            |
|       | <b>Vichin</b>                    | <b>ndaxàà</b> | <b>tiàyù</b> |            |
|       | ahora                            | llegó         | silla        |            |
|       | <i>Ahora llegó la silla</i>      |               |              |            |
|       | <b>Vichin</b>                    | <b>ndaxàà</b> | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b> |
|       | ahora                            | llegó         | plato        | ustedes    |
|       | <i>Ahora llegaron sus platos</i> |               |              |            |
|       | <b>Íyo</b>                       | <b>yuví</b>   | <b>ndó</b>   |            |
|       | están                            | petate        | ustedes      |            |

*Aquí están sus petates*

Lucas [2010-2011, L3: 00:34]

### Señor de la Lluvia del pueblo Tukuati

|              |   |                                  |                       |                       |                                 |
|--------------|---|----------------------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------------|
| <b>00:40</b> | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Tukuati</i>                               | <b>nikukava</b><br>permanece     | <b>nùú</b><br>cara    | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>Tukuati</b>                  |
|              | <b>Ahí</b><br>ahí<br><i>Ahí está la Lluvia que tiene el mando</i>   | <b>ndikaà</b><br>está            | <b>mií</b><br>mero    | <b>Saví</b><br>lluvia | <b>ní'í</b><br>tener            |
|              | <b>Yòkò</b><br>lo que se cultiva<br><i>El que tiene el mando de todo lo que se cultiva</i>                          | <b>ní'í</b><br>tener             | <b>xá'nu</b><br>mando |                       |                                 |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Respetable Lluvia</i>   | <b>to'ò</b><br>respetable        |                       |                       |                                 |
|              | <b>Yukú</b><br>montaña<br><i>Respetable Montaña</i>   | <b>to'ò</b><br>respetable        |                       |                       |                                 |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia rica</i>   | <b>kuíká</b><br>rica             |                       |                       |                                 |
|              | <b>Yòkò</b><br>cosecha<br><i>Cosecha rica</i>   | <b>kuíká</b><br>rica             |                       |                       |                                 |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia bonita</i>   | <b>nduvi</b><br>bonita           |                       |                       |                                 |
|              | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia generosa</i>   | <b>ndatun</b><br>generosa        |                       |                       |                                 |
| <b>00:51</b> | <b>Ikán</b><br>Ahí<br><i>Ahí está la Lluvia que no es abusiva</i><br>* grosero, nos habla mal, gacho, abusivo, malo | <b>ndikaà</b><br>está            | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>kö</b><br>no       | <b>ñuunií*</b><br>abusiva       |
|              | <b>Kö</b><br>no<br><i>Del que no es malo por dentro</i>   | <b>sava</b><br>mala              | <b>ini</b><br>adentro |                       |                                 |
|              | <b>Nixaaka</b><br>aunque<br><i>Aunque tenga que caminar por la silueta de las montaña</i>                           | <b>xikí</b><br>montaña larga (?) |                       |                       |                                 |
|              | <b>Nixaaka</b><br>aunque<br><i>Aunque sea barranca</i>  | <b>taví</b><br>barranca          |                       |                       |                                 |
|              | <b>Koso</b><br>rocía<br><i>Anda rociando (agua) en diferentes lugares</i>   | <b>ra</b>                        | <b>xíká</b><br>andar  | <b>nùú</b><br>cara    | <b>ndoso</b><br>cualquier parte |
|              |   |                                  |                       |                       | <b>ra</b><br>él                 |



|   |               |              |             |             |
|---|---------------|--------------|-------------|-------------|
| <b>Ta</b>                                     | <b>ikán</b>   | <b>nindu</b> | <b>itia</b> | <b>viyu</b> |
|   | Allá          | creció       | pasto       | todo parejo |
| <i>...allá creció el pasto... todo parejo</i> |               |              |             |             |
| <b>Itia</b>                                   | <b>ndatun</b> |              |             |             |
| pasto   | generoso      |              |             |             |
| <i>pasto generoso</i>                         |               |              |             |             |
| <b>Yùkù</b>                                   | <b>kuvi</b>   |              |             |             |
| hierba  | ser           |              |             |             |
| <i>La hierba que sea</i>                      |               |              |             |             |
| <b>Yùkù</b>                                   | <b>ndatun</b> |              |             |             |
| hierba  | generosa      |              |             |             |
| <i>Hierba generosa</i>                        |               |              |             |             |

Lucas [2010-2011, L3: 00:40]

### Señor de la Lluvia del pueblo Timiko

|  |             |                 |            |             |               |
|--|-------------|-----------------|------------|-------------|---------------|
| <b>01:06</b>   | <b>Sàví</b> | <b>nikukava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Timiko</b> |
|  | lluvia      | permanecer      | cara       | pueblo      |               |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo Timiko</i>     |             |                 |            |             |               |
|  | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b>   | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
|  | allá        | está            | mera       | lluvia      | generosa      |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia bonita la Lluvia generosa</i> |             |                 |            |             |               |

Lucas [2010-2011, L3: 01:06]

### Señor de la Lluvia del pueblo de Putla

|  |             |                |            |             |              |
|--|-------------|----------------|------------|-------------|--------------|
| <b>01:15</b>   | <b>Sàví</b> | <b>ndakāva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Yukaà</b> |
|  | lluvia      | caer           | cara       | pueblo      |              |
| <i>Lluvia que cayó en la cara del pueblo Yukaà (Putla)</i> |             |                |            |             |              |
|  | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
|  | allá        | está           | mera       | lluvia      | bonita       |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia bonita</i>                  |             |                |            |             |              |
|  | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b>  |            |             |              |
|  | lluvia      | generosa       |            |             |              |
| <i>La Lluvia generosa</i>                                  |             |                |            |             |              |

Lucas [2010-2011, L3: 01:15]

### Lectura del tiempo

|                                    |            |            |            |            |               |
|------------------------------------|------------|------------|------------|------------|---------------|
| <b>01:22</b>                       | <b>Ta</b>  | <b>kàà</b> | <b>ùnà</b> | <b>kìí</b> | <b>vichin</b> |
|                                    |            | hora       | ocho       | día        | ahora         |
| <i>A las ocho del día de ahora</i> |            |            |            |            |               |
|                                    | <b>Kàà</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùvì</b> | <b>ñũu</b> |               |
|                                    | hora       | diez       | dos        | noche      |               |
| <i>y a las doce la noche</i>       |            |            |            |            |               |
|                                    | <b>Kàà</b> | <b>ùnà</b> | <b>ñũu</b> |            |               |
|                                    | hora       | ocho       | noche      |            |               |
| <i>A las ocho de la noche</i>      |            |            |            |            |               |
|                                    | <b>Kàà</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùvì</b> | <b>kìí</b> | <b>vichin</b> |
|                                    | hora       | diez       | dos        | día        | ahora         |

y las doce del día ahora

**Ní'í yuví**

traer petate

*Traigo el petate*

**Ní'í tiàyù**

traer silla

*Traigo la silla*

**Ní'í kò'ó**

traer plato

*Traigo el plato*

**Ní'í yu'ú táta patron San Marko**

traer boca jefe patrón San Marcos

*Traigo en la boca jefe patrón San Marcos*

Lucas [2010-2011, L3: 01:22]

### Señor de la Lluvia de Copala

|              |  |                |            |             |               |             |            |
|--------------|--|----------------|------------|-------------|---------------|-------------|------------|
| <b>01:32</b> | <b>Sàví</b>  | <b>ndākāva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Kopala</b> |             |            |
|              | Lluvia   | cayó           | frente     | pueblo      | Copala        |             |            |
|              | <i>La Lluvia que cayó frente al pueblo de Copala</i> |                |            |             |               |             |            |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>  |             |            |
|              | Allá   | encontrar      | mero       | lluvia      | bonita        |             |            |
|              | <i>Allá se encuentra la Lluvia bonita</i>            |                |            |             |               |             |            |
|              |  |                |            | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |             |            |
|              |  |                |            | lluvia      | generosa      |             |            |
|              | <i>La Lluvia generosa</i>                            |                |            |             |               |             |            |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>kö</b>     | <b>sava</b> | <b>ini</b> |
|              | Allá   | encontrar      | mero       | lluvia      | no            | mala        | adentro    |
|              | <i>Allá se encuentra la Lluvia que no es mala</i>    |                |            |             |               |             |            |
|              |  |                |            | <b>Sàví</b> | <b>kö</b>     | <b>sava</b> | <b>ini</b> |
|              |  |                |            | lluvia      | no            | mala        | adentro    |
|              | <i>La Lluvia que no es mala por dentro</i>           |                |            |             |               |             |            |

|              |                           |             |  |  |
|--------------|---------------------------|-------------|--|--|
| <b>01:43</b> | <b>Nixaaka</b>            | <b>yukú</b> |  |  |
|              | aunque                    | montaña     |  |  |
|              | <i>Aunque sea montaña</i> |             |  |  |

|  |                          |             |  |  |
|--|--------------------------|-------------|--|--|
|  | <b>Nixaaka</b>           | <b>yuví</b> |  |  |
|  | aunque                   | arroyo      |  |  |
|  | <i>Aunque sea arroyo</i> |             |  |  |

|  |   |            |             |             |           |
|--|---|------------|-------------|-------------|-----------|
|  | <b>Koo</b>                                | <b>ñuu</b> | <b>xíká</b> | <b>koso</b> | <b>ra</b> |
|  | ser                                       | noche      | andar       | rocía       | él        |
|  | <i>Aunque sea de noche sigue rociando</i> |            |             |             |           |

\* No hay noche que antes rocío

Lucas [2010-2011, L3: 01:32]

### Señor de la Lluvia de Juxtlahuaca

|              |  |                |            |            |                |
|--------------|--|----------------|------------|------------|----------------|
| <b>01:48</b> | <b>Sàví</b>  | <b>ndakāva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b> | <b>Sukuiya</b> |
|              | lluvia   | caer           | cara       | pueblo     | llano verde    |
|              | <i>Lluvia que cayó al frente del pueblo Llando Verde (Juxtlahuaca)</i> |                |            |            |                |

---

|             |               |            |             |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
| allá        | encuentra     | mera       | lluvia      | bonita       |

*Allá se encuentra la Lluvia bonita*

---

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
| lluvia      | generosa      |

*La lluvia generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 01:48]

### Señor de la Lluvia de Puebla

---

|              |             |                |            |            |             |               |
|--------------|-------------|----------------|------------|------------|-------------|---------------|
| <b>01:54</b> | <b>Sàví</b> | <b>ndàkàva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b> | <b>Ìtia</b> | <b>Ndio'o</b> |
|              | lluvia      | caer           | cara       | pueblo     | río         | colibrí       |

*Lluvia que cayó en la cara del pueblo Río del Colibrí (Puebla)*

---

|             |               |            |             |              |
|-------------|---------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
| allá        | encontrar     | mero       | lluvia      | hermosa      |

*Allá se encuentra la Lluvia hermosa*

---

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
| lluvia      | generosa      |

*La Lluvia generosa*

---

|             |           |             |            |
|-------------|-----------|-------------|------------|
| <b>Sàví</b> | <b>Kö</b> | <b>sava</b> | <b>ini</b> |
| lluvia      | no        | mala        | adentro    |

*Lluvia que no es mala por dentro*

---

|           |               |            |
|-----------|---------------|------------|
| <b>kö</b> | <b>ñuunií</b> | <b>ini</b> |
| no        | abusiva       | adentro    |

*Que no es abusiva*

---



---

|              |                |             |
|--------------|----------------|-------------|
| <b>02:06</b> | <b>Nixaaka</b> | <b>yukú</b> |
|              | aunque         | montaña     |

*Aunque sea montaña*

---

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>taví</b> |
| aunque         | barranca    |

*Aunque sea barranca*

---

|             |            |                 |           |
|-------------|------------|-----------------|-----------|
| <b>Xíká</b> | <b>nùú</b> | <b>ndoso</b>    | <b>ra</b> |
| andar       | frente     | cualquier parte | él        |

*Anda en diferentes lugares*

---



---

|              |           |             |             |          |
|--------------|-----------|-------------|-------------|----------|
| <b>02:10</b> | <b>Xa</b> | <b>yòkò</b> | <b>sè'e</b> | <b>i</b> |
|              |           | cultivo     | hijo        | yo       |

*El cultivo de mis hijos*

---

|           |             |             |           |
|-----------|-------------|-------------|-----------|
| <b>Xa</b> | <b>yòkò</b> | <b>nùní</b> | <b>na</b> |
|           | cultivo     | maíz        | ellos     |

*El cultivo del maíz de ellos*

---

|           |             |               |           |
|-----------|-------------|---------------|-----------|
| <b>Xa</b> | <b>yòkò</b> | <b>nduchí</b> | <b>na</b> |
|           | cultivo     | frijol        | ellos     |

*El cultivo de sus frijoles*

Lucas [2010-2011, L3: 01:54]

### Señor de la Lluvia de la Ciudad de México

|  |                       |                              |                    |                       |                           |                        |
|--|-----------------------|------------------------------|--------------------|-----------------------|---------------------------|------------------------|
| <b>02:14</b>   | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nikukava</b><br>permanece | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>yu'ú</b><br>orilla (?) | <b>Kõ'yo</b><br>México |
| <i>Lluvia que permanece en frente de la Ciudad de México</i> |                       |                              |                    |                       |                           |                        |
|  | <b>Ikán</b><br>Allá   | <b>ndikaà</b><br>encuentra   | <b>mií</b><br>mero | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>hermosa   |                        |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia hermosa</i>                   |                       |                              |                    |                       |                           |                        |
|  |                       |                              |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>bonita   | <b>yu</b><br>yo        |
| <i>La Lluvia generosa, mía</i>                               |                       |                              |                    |                       |                           |                        |
|  |                       |                              |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>bonita    |                        |
| <i>Lluvia bonita</i>   |                       |                              |                    |                       |                           |                        |
|  |                       |                              |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>preciosa |                        |
| <i>Lluvia preciosa</i>                                       |                       |                              |                    |                       |                           |                        |

Lucas [2010-2011, L3: 02:14]

### Señor de la Lluvia de Río Amarillo

|  |                       |                              |                    |                       |                           |                          |
|--|-----------------------|------------------------------|--------------------|-----------------------|---------------------------|--------------------------|
| <b>02:26</b>   | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nikukava</b><br>permanece | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>Ìtia</b><br>río        | <b>Kuáan</b><br>amarillo |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo Río Amarillo</i> |                       |                              |                    |                       |                           |                          |
|  | <b>Ikán</b><br>Allá   | <b>ndikaà</b><br>encuentra   | <b>mií</b><br>mera | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>hermosa   |                          |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia hermosa</i>                     |                       |                              |                    |                       |                           |                          |
|  |                       |                              |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>generosa |                          |
| <i>La Lluvia generosa</i>                                      |                       |                              |                    |                       |                           |                          |

Lucas [2010-2011, L3: 02:26]

### Señor de la Lluvia de Chilpancingo

|   |                       |                              |                    |                       |                         |                      |
|---|-----------------------|------------------------------|--------------------|-----------------------|-------------------------|----------------------|
| <b>02:33</b>  | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndàkàva</b><br>permanecer | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo  | <b>Sindi</b><br>cola    | <b>Ya'á</b><br>chile |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo Palito de Chile(?) (Chilpancingo)</i> |                       |                              |                    |                       |                         |                      |
|   | <b>Ikán</b><br>Allá   | <b>ndikaà</b><br>encontrar   | <b>mií</b><br>mero | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nduvi</b><br>hermosa |                      |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia hermosa</i>  |                       |                              |                    |                       |                         |                      |
|   |                       |                              |                    | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>ndatun</b><br>bonita |                      |
| <i>La Lluvia generosa</i>   |                       |                              |                    |                       |                         |                      |

Lucas [2010-2011, L3: 02:33]

### Señor de la Lluvia del Monte de la Lluvia

|  |                       |                               |                    |                      |                        |                             |
|--|-----------------------|-------------------------------|--------------------|----------------------|------------------------|-----------------------------|
| <b>02:40</b>   | <b>Sàví</b><br>lluvia | <b>nikukava</b><br>permanecer | <b>nùú</b><br>cara | <b>ñuu</b><br>pueblo | <b>Yukú</b><br>montaña | <b>Sàví</b><br>llueve mucho |
| <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo de la Montaña donde llueve mucho</i> |                       |                               |                    |                      |                        |                             |
|  | <b>Ikán</b>           | <b>ndikaà</b>                 | <b>mií</b>         | <b>Sàví</b>          | <b>nduvi</b>           |                             |

allá encontrar mero lluvie hermosa

*Allá se encuentra la Lluvia hermosa*

**Sàví ndatun**

lluvia generosa

*La Lluvia generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 02:40]

### Señor de la Lluvia del Monte Acapulco

**02:49 Sàví nikukava nùú ñuu Akapulko**

lluvia permanecer cara pueblo Acapulco

*Lluvia que permanece en la cara del pueblo de Acapulco*

**Ikán ndikaà mií Sàví nduvi**

allá encontrar mero lluvia hermosa

*Allá se encuentra la Lluvia hermosa la Lluvia generosa*

**Sàví ndatun**

lluvia generosa

*Lluvia generosa*

**Sàví kö**

lluvia no

**sava**

mala

**ini**

adentro

*Lluvia que no es mala por dentro*

**Kö ñunií**

no abusiva

**ini**

adentro

*Que no es abusiva*

**02:57 Nixaaka yukú**

aunque montaña

*Aunque sea montaña*

**Nixaaka tavi**

aunque barranca

*Aunque sea barranca*

**Nixaaka kavá**

aunque cascada

*Aunque sea cascada*

**Koso**

rocía

**ra**

él

*Rocío*

**Tyá**

el (líquido)

**ikán**

aquella

**kúú**

es

**ra**

él

**Sàví**

lluvia

**và'a**

buena

*Aquella Lluvia es buena*

**Sàví**

lluvia

**ndatun**

generosa

*Lluvia generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 02:49]

### Señor de la Lluvia del Monte Espinal

**03:04 Sàví ndàkàva nùú ñuu Yukú Iñũ**

lluvia caer cara pueblo montaña espina

*Lluvia que cayó en la cara del pueblo del Monte Espinal*

|  |               |            |             |              |
|--|---------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b>                                | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
| alla                                       | encontrar     | mero       | lluvia      | hermoso/a    |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia hermosa</i> |               |            |             |              |

**Sàví**      **ndatun**  
 lluvia      generosa  
*La Lluvia generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 03:04]

### Señor de la Lluvia de Ometepe

|  |             |                |            |            |             |            |
|--|-------------|----------------|------------|------------|-------------|------------|
| <b>03:13</b>   | <b>Sàví</b> | <b>ndàkǎva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b> | <b>Yukú</b> | <b>Ûvì</b> |
|  | lluvia      | (pret.) caer   | cara       | pueblo     | montaña     | doble      |
| <i>Lluvia que cayó en la cara del pueblo de la Montaña Doble</i> |             |                |            |            |             |            |

|  |               |            |             |              |
|--|---------------|------------|-------------|--------------|
| <b>Ikán</b>                                | <b>ndikaà</b> | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b> |
| allá                                       | encontrar     | mero       | lluvia      | hermosa      |
| <i>Allá se encuentra la Lluvia hermosa</i> |               |            |             |              |

**Sàví**      **ndatun**  
 lluvia      generosa  
*La Lluvia generosa*

|                                |                 |           |
|--------------------------------|-----------------|-----------|
| <b>Ikán</b>                    | <b>ndita'an</b> | <b>ra</b> |
| allá                           | encontrar       | él        |
| <i>Allá se juntó la Lluvia</i> |                 |           |

|                                   |           |             |            |
|-----------------------------------|-----------|-------------|------------|
| <b>Kò'ò</b>                       | <b>ra</b> | <b>sava</b> | <b>ñuu</b> |
| irá (?)                           |           | media       | noche      |
| <i>Ahí va estar a media noche</i> |           |             |            |

**Sava**      **ndikíí**  
 medio      día  
*A medio día*

|  |              |            |               |            |             |              |             |
|--|--------------|------------|---------------|------------|-------------|--------------|-------------|
| <b>03:28</b>   | <b>Na'a</b>  | <b>ndó</b> | <b>kuko'o</b> | <b>ndo</b> | <b>komí</b> | <b>tútún</b> | <b>yuví</b> |
|  | venir (imp.) | ustedes    | sentar (imp.) | ustedes    | cuatro      | esquina      | petate      |
| <i>Vengan a sentarse en las cuatro esquinas del petate</i> |              |            |               |            |             |              |             |

**Kòmí**      **tútún**      **tiàyù**  
 cuatro      esquinas      silla  
*En las cuatro esquinas de la silla*

|                                  |               |             |
|----------------------------------|---------------|-------------|
| <b>Yó'o</b>                      | <b>ndaxàà</b> | <b>yuví</b> |
| aquí                             | llegar        | petate      |
| <i>Aquí llegaron los petates</i> |               |             |

|  |              |             |            |
|--|--------------|-------------|------------|
| <b>Ndaxàà</b>                                | <b>tiàyù</b> | <b>kò'ó</b> | <b>ndo</b> |
| llegar                                       | silla        | platos      | ustedes    |
| <i>Aquí llegaron las sillas y sus platos</i> |              |             |            |

|                                |             |               |              |
|--------------------------------|-------------|---------------|--------------|
| <b>03:37</b>                   | <b>Yu'u</b> | <b>ninì'í</b> | <b>tiàyù</b> |
|                                | aquí        | recibir       | silla        |
| <i>Aquí me dieron la silla</i> |             |               |              |

|                    |               |
|--------------------|---------------|
| <b>Níí</b>         | <b>tiákú</b>  |
| sangre             | (pres.) vivir |
| <i>Sangre viva</i> |               |

|               |               |             |
|---------------|---------------|-------------|
| <b>Vichin</b> | <b>kundee</b> | <b>yuví</b> |
| ahora         | poner         | petate      |

*Ahora les pongo el petate*

**Vichin kundee tiàyù**  
ahora poner silla

*Ahora les pongo la silla*

|              |                                  |                           |                        |
|--------------|----------------------------------|---------------------------|------------------------|
| <b>03:42</b> | <b>Nandukú</b><br>buscar         | <b>sè'e</b><br>hijo       | <b>i</b><br>yo         |
|              | <i>Mis hijos los buscaron</i>    |                           |                        |
|              | <b>Nandukú</b><br>buscar         | <b>sànà</b><br>animalitos | <b>i</b><br>yo         |
|              | <i>Buscaron sus animalitos</i>   |                           |                        |
|              | <b>Ũnà</b><br>ocho               | <b>kúú</b><br>son         | <b>na</b><br>ellos     |
|              | <i>Son ocho</i>                  |                           |                        |
|              | <b>Ũxì</b><br>diez               | <b>kúú</b><br>son         | <b>na</b><br>ellos     |
|              | <i>Son diez</i>                  |                           |                        |
|              | <b>Xà'ùn</b><br>quince           | <b>kúú</b><br>son         | <b>na</b>              |
|              | <i>Son quince</i>                |                           |                        |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte             | <b>kúú</b><br>son         | <b>na</b>              |
|              | <i>Son veinte</i>                |                           |                        |
|              | <b>Ndanduku</b><br>buscar (pas.) | <b>na</b><br>ellos        | <b>yuví</b><br>petate  |
|              | <i>Buscaron el petate</i>        |                           |                        |
|              | <b>Ndanduku</b><br>buscar (pas.) | <b>na</b><br>ellos        | <b>tiàyù</b><br>silla  |
|              | <i>Buscaron la silla</i>         |                           |                        |
|              | <b>Ndanduku</b><br>buscar (pas.) | <b>na</b><br>ellos        | <b>kò'ó</b><br>plato   |
|              | <i>Buscaron el plato</i>         |                           |                        |
|              | <b>Ndanduku</b><br>buscar (pas.) | <b>na</b><br>ellos        | <b>yaxín</b><br>jícara |
|              | <b>ndo</b><br>ustedes            |                           |                        |
|              | <i>Buscaron su jícara</i>        |                           |                        |

|       |   |                |                  |                |                   |                  |                                    |
|-------|---|----------------|------------------|----------------|-------------------|------------------|------------------------------------|
| 03:52 | Na'a<br>(imp.) venir<br>Vengan a sentarse en las cuatro esquinas del petate | ndó<br>ustedes | kuko'o<br>sentar | ndo<br>ustedes | kòmí<br>cuatro    | tútún<br>esquina | yuví<br>petate                     |
|       |   |                |                  | Kòmí<br>cuatro | tútún<br>esquinas | tiàyù<br>silla   | En las cuatro esquinas de la silla |
|       | Íyo<br>está<br>Está el petate   | yuví<br>petate |                  |                |                   |                  |                                    |
|       | Íyo<br>está<br>Está la silla  | tiàyù<br>silla |                  |                |                   |                  |                                    |
|       | Íyo   | kò'ó           |                  |                |                   |                  |                                    |

|              |  |                    |                               |               |
|--------------|--|--------------------|-------------------------------|---------------|
|              | está                                     | plato              |                               |               |
|              | <i>Está el plato</i>                     |                    |                               |               |
|              | <b>Íyo</b>                               | <b>yaxín</b>       | <b>ndo</b>                    |               |
|              | está                                     | jícara             | ustedes                       |               |
|              | <i>Están sus jícaras</i>                 |                    |                               |               |
|              | <b>Númi</b>                              | <b>ikí</b>         |                               |               |
|              | abrazar                                  | el botón (de flor) |                               |               |
|              | <i>Abraza el botón</i>                   |                    |                               |               |
|              | <b>Ora</b>                               | <b>vichin</b>      | <b>káá</b>                    | <b>ùnà</b>    |
|              | hora                                     | ahora              | hora                          | ocho          |
|              | <i>Aquí a las ocho de la noche</i>       |                    |                               | <b>ñũu</b>    |
|              |  |                    |                               | noche         |
|              |  |                    | <b>Káá</b>                    | <b>ùxì</b>    |
|              |  |                    | hora                          | diez          |
|              |  |                    | <i>A las diez de la noche</i> |               |
|              |  |                    | <b>ñũu</b>                    |               |
|              |  |                    | noche                         |               |
|              | <b>Ndakäva</b>                           | <b>xíká</b>        | <b>ndo</b>                    |               |
|              | caer                                     | lejos              | ustedes                       |               |
|              | <i>Caigan lejos de aquí</i>              |                    |                               |               |
|              | <b>Ndika</b>                             | <b>ndo</b>         | <b>andiví</b>                 | <b>Gloria</b> |
|              | aventar                                  | ustedes            | cielo                         | gloria        |
|              | <i>Aviéntense de la Gloria del cielo</i> |                    |                               |               |
|              | <b>(No se entiende)</b>                  |                    |                               |               |
|              | <b>Niko</b>                              | <b>ndo</b>         | <b>ita</b>                    |               |
|              | reciban                                  | ustedes            | flor                          |               |
|              | <i>Reciban la flor</i>                   |                    |                               |               |
|              | <b>Sava</b>                              | <b>ñũu</b>         |                               |               |
|              | media                                    | noche              |                               |               |
|              | <i>A media noche ...</i>                 |                    |                               |               |
|              | <b>Sava</b>                              | <b>ndikí</b>       |                               |               |
|              | medio                                    | día                |                               |               |
|              | <i>A medio día</i>                       |                    |                               |               |
| <b>04:11</b> | <b>Ñe</b>                                | <b>numí</b>        |                               |               |
|              |  | pronto             |                               |               |
|              | <i>Pronto</i>                            |                    |                               |               |
|              | <b>Ñe</b>                                | <b>kíí</b>         |                               |               |
|              |  | día                |                               |               |
|              | <i>El día</i>                            |                    |                               |               |
|              | <b>Ora</b>                               | <b>na'a</b>        | <b>ndíxíndóó</b>              |               |
|              | hora                                     | (imp.) venir       | viviendo                      |               |
|              | <i>Es hora que vengan</i>                |                    |                               |               |
|              | <b>Sava</b>                              | <b>ñũu</b>         | <b>vichin</b>                 |               |
|              | media                                    | noche              | ahora                         |               |
|              | <i>Ya es media noche</i>                 |                    |                               |               |

Lucas [2010-2011, L3: 03:13]

## Presentación



|              |                              |           |             |                  |            |
|--------------|------------------------------|-----------|-------------|------------------|------------|
| <b>04:16</b> | <b>Yù'ù</b>                  | <b>ra</b> | <b>ní'í</b> | <b>yuví</b>      |            |
|              | Yo                           | él        | traer       | petate           |            |
|              | <i>Yo traigo el petate</i>   |           |             |                  |            |
|              | <b>Yù'ù</b>                  | <b>ra</b> | <b>ní'í</b> | <b>tiàyù</b>     |            |
|              | Yo                           | él        | traer       | silla            |            |
|              | <i>Yo traigo la silla</i>    |           |             |                  |            |
|              | <b>Yù'ù</b>                  | <b>ra</b> | <b>ní'í</b> | <b>kò'ó</b>      |            |
|              | Yo                           | él        | traer       | plato            |            |
|              | <i>Yo traigo el plato</i>    |           |             |                  |            |
|              | <b>Yù'ù</b>                  | <b>ra</b> | <b>ní'í</b> | <b>yaxín-ndó</b> | <b>ndo</b> |
|              | Yo                           | él        | traer       | jícara           | ustedes    |
|              | <i>Yo traigo sus jícaras</i> |           |             |                  |            |

Lucas [2010-2011, L3: 04:16]

### Señor de la Lluvia de Cerro del Aire

|              |  |                 |            |                        |               |              |
|--------------|--|-----------------|------------|------------------------|---------------|--------------|
| <b>04:20</b> | <b>Sàví</b>  | <b>nikukava</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>             | <b>Yukú</b>   | <b>Tàchí</b> |
|              | lluvia   | permanece       | cara       | pueblo                 | montaña       | viento       |
|              | <i>Lluvia que permanece en la cara del pueblo del Cerro del Aire</i> |                 |            |                        |               |              |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>   | <b>míí</b> | <b>Sàví</b>            | <b>nduvi</b>  |              |
|              | ahí  | encontrar       | mero       | lluvia                 | bonita        |              |
|              | <i>Ahí se encuentra la Lluvia bonita</i>                             |                 |            |                        |               |              |
|              |  |                 |            | <b>Sàví</b>            | <b>ndatun</b> |              |
|              |  |                 |            | lluvia                 | generosa      |              |
|              |  |                 |            | <i>Lluvia generosa</i> |               |              |

Lucas [2010-2011, L3: 04:20]

### Señor de la Lluvia de la Cruz del Río Grueso

|              |   |                |            |                        |               |               |
|--------------|---|----------------|------------|------------------------|---------------|---------------|
| <b>04:30</b> | <b>Sàví</b>   | <b>ndàkăva</b> | <b>nùú</b> | <b>Krúsin</b>          | <b>Ìtia</b>   | <b>Ndu'ú</b>  |
|              | lluvia  | caer           | cara       | cruz                   | río           | tronco grueso |
|              | <i>Lluvia que cayó frente a la Cruz del Río Tronco (grueso)</i> |                |            |                        |               |               |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndikaà</b>  | <b>míí</b> | <b>Sàví</b>            | <b>nduvi</b>  |               |
|              | ahí   | encontrar      | mero       | lluvia                 | bonita        |               |
|              | <i>Ahí se encuentra la Lluvia bonita</i>                        |                |            |                        |               |               |
|              |   |                |            | <b>Sàví</b>            | <b>ndatun</b> |               |
|              |   |                |            | lluvia                 | generosa      |               |
|              |   |                |            | <i>Lluvia generosa</i> |               |               |

Lucas [2010-2011, L3: 04:30]

### Señor de la Lluvia del hombro de la Laguna

|              |  |                |            |             |               |
|--------------|--|----------------|------------|-------------|---------------|
| <b>04:35</b> | <b>Sàví</b>  | <b>ndàkăva</b> | <b>nùú</b> | <b>Sòkò</b> | <b>Laguna</b> |
|              | lluvia   | caer           | cara       | hombro      | laguna        |
|              | <i>Lluvia que cayó en la cara(al frente) del hombro de la Laguna</i> |                |            |             |               |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>  | <b>míí</b> | <b>Sàví</b> | <b>nduvi</b>  |
|              | Ahí  | está           | cara       | lluvia      | bonita        |
|              | <i>Ahí se encuentra la Lluvia bonita</i>                             |                |            |             |               |
|              |  |                |            | <b>Sàví</b> | <b>ndatun</b> |
|              |  |                |            | lluvia      | generosa      |

*Lluvia generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 04:35]

**Señor de la Lluvia del Monte de la Música**

|              |  |                |                        |               |              |
|--------------|--|----------------|------------------------|---------------|--------------|
| <b>04:42</b> | <b>Sàví</b>  | <b>ndàkăva</b> | <b>xìní</b>            | <b>Yukú</b>   | <b>Yaà</b>   |
|              | lluvia   | caer           | cabeza                 | montaña       | música       |
|              | <i>Lluvia que cayó en la cabeza de la Montaña de la Música</i> |                |                        |               |              |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b>             | <b>Saví</b>   | <b>nduvi</b> |
|              | lluvia   | encontrar      | mero                   |               |              |
|              | <i>Ahí se encuentra la Lluvia bonita</i>                       |                |                        |               |              |
|              |  |                | <b>Sàví</b>            | <b>ndatun</b> |              |
|              |  |                | lluvia                 | generosa      |              |
|              |  |                | <i>Lluvia generosa</i> |               |              |

Lucas [2010-2011, L3: 04:42]

**Señor de la Lluvia del Monte Largo**

|              |   |                |                        |               |              |             |
|--------------|---|----------------|------------------------|---------------|--------------|-------------|
| <b>04:48</b> | <b>Sàví</b>   | <b>ndàkăva</b> | <b>nùú</b>             | <b>ñuu</b>    | <b>Yukú</b>  | <b>Kâní</b> |
|              | lluvia  | cayó           | cara                   | pueblo        | montaña      | larga       |
|              | <i>Lluvia que cayó frente al pueblo de la Montaña Larga</i> |                |                        |               |              |             |
|              | <b>Ikán</b>   | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b>             | <b>Sàví</b>   | <b>nduvi</b> |             |
|              | allá  | enuentra       | mera                   | lluvia        | bonita       |             |
|              | <i>Ahí se encuentra la Lluvia bonita</i>                    |                |                        |               |              |             |
|              | * estar, existir (fuera de la vista o dentro de algo) (E)   |                |                        |               |              |             |
|              |   |                | <b>Sàví</b>            | <b>ndatun</b> |              |             |
|              |   |                | lluvia                 | generosa      |              |             |
|              |   |                | <i>Lluvia generosa</i> |               |              |             |

Lucas [2010-2011, L3: 04:48]

**Señor de la Lluvia del Monte del Plato**

|              |  |                |            |             |             |             |
|--------------|--|----------------|------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>04:55</b> | <b>Sàví</b>  | <b>ndàkăva</b> | <b>nùú</b> | <b>ñuu</b>  | <b>Yukú</b> | <b>Kù'ó</b> |
|              | lluvia   | caer           | cara       | pueblo      | montaña     | plato       |
|              | <i>Lluvia que cayó al frente de la Montaña del Plato</i> |                |            |             |             |             |
|              | <b>Ikán</b>  | <b>ndikaà</b>  | <b>mií</b> | <b>Sàví</b> |             |             |
|              | allá   | encontrar      | mero       | lluvia      |             |             |
|              | <i>Allá se encuentra la Lluvia</i>                       |                |            |             |             |             |

Lucas [2010-2011, L3: 04:55]

**Señor de la Lluvia del Cerro del Aire**

|              |   |                |             |              |              |
|--------------|---|----------------|-------------|--------------|--------------|
| <b>05:00</b> | <b>Sàví</b>                                     | <b>ndàkăva</b> | <b>nùú</b>  | <b>Yukú</b>  | <b>Tàchí</b> |
|              | lluvia  | caer           | frente      | montaña      | aire         |
|              | <i>Lluvia que cayó frente al Cerro del Aire</i> |                |             |              |              |
|              | <b>(No se entiende)</b>                         |                |             |              |              |
|              | <b>Ikán</b>                                     | <b>ndàkăva</b> | <b>yù'ù</b> | <b>xí'in</b> | <b>Sàví</b>  |
|              | allá  | (pret.) caer   | yo          | con          | lluvia       |

*Allá me caí con la Lluvia*

**Sàví ñuu**

lluvia pueblo

*Lluvia del pueblo*

**Sàví komún**

lluvia comunidad

*Lluvia de los hijos de la comunidad*

|                |  |                |                   |            |             |              |             |
|----------------|--|----------------|-------------------|------------|-------------|--------------|-------------|
| <b>05:08</b>   | <b>Yù'ù</b>  | <b>ní'í</b>    | <b>yuví</b>       |            |             |              |             |
|                | yo   | traer          | petate            |            |             |              |             |
|                | <i>Yo le traigo el petate</i>                              |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Yù'ù</b>  | <b>ní'í</b>    | <b>tiayu</b>      |            |             |              |             |
|                | yo   | traer          | silla             |            |             |              |             |
|                | <i>Yo le traigo la silla</i>                               |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Yù'ù</b>  | <b>ní'í</b>    | <b>ko'ó</b>       |            |             |              |             |
|                | yo   | traer          | plato             |            |             |              |             |
|                | <i>Yo le traigo el plato</i>                               |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Yù'ù</b>  | <b>ní'í</b>    | <b>yaxín-ndó</b>  |            |             |              |             |
|                | yo   | traer          | jícara de ustedes |            |             |              |             |
|                | <i>Yo les traigo sus jícaras</i>                           |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Ta</b>  | <b>kitá'án</b> | <b>i</b>          | <b>xi</b>  | <b>mií</b>  | <b>ndo</b>   |             |
|                |  | juntar (fut.)  | yo                |            | mero        | ustedes      |             |
|                | <i>No me juntaré con ustedes</i>                           |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Sàví</b>  | <b>nduvi</b>   |                   |            |             |              |             |
|                | lluvia   | bonita         |                   |            |             |              |             |
|                | <i>Lluvia bonita</i>                                       |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Sàví</b>  | <b>ndatun</b>  |                   |            |             |              |             |
|                | lluvia   | generosa       |                   |            |             |              |             |
|                | <i>Lluvia generosa</i>                                     |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Kitá'án</b>   |                | <b>sava</b>       |            | <b>ñuu</b>  |              |             |
| <sup>150</sup> |  | <b>ndo</b>     |                   |            |             |              |             |
|                | juntar   | ustedes        | mitad             |            | noche       |              |             |
|                | <i>Se juntaron a media noche...</i>                        |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Sava</b>  | <b>ndikí</b>   |                   |            |             |              |             |
|                | mitad  | día            |                   |            |             |              |             |
|                | <i>A medio día</i>   |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Ñekan</b>   | <b>ndítá</b>   | <b>xà'á</b>       | <b>ndo</b> |             |              |             |
|                | por eso  | estar de pie   | huella            | ustedes    |             |              |             |
|                | <i>Por eso se encuentran las huellas</i>                   |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Na'a</b>  | <b>ndo</b>     | <b>kuko'o</b>     | <b>ndo</b> | <b>kòmí</b> | <b>tútún</b> | <b>yuví</b> |
|                | vengan   | ustedes        | sentar            | ustedes    | cuatro      | esquinas     | petate      |
|                | <i>Vengan a sentarse en las cuatro esquinas del petate</i> |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Kòmí</b>  | <b>tútún</b>   | <b>tiàyù</b>      |            |             |              |             |
|                | cuatro   | esquina        | silla             |            |             |              |             |
|                | <i>En las cuatro esquinas de la silla</i>                  |                |                   |            |             |              |             |
|                | <b>Kòmí</b>  | <b>tútún</b>   | <b>kò'ó</b>       |            |             |              |             |
|                | cuatro   | esquina        | plato             |            |             |              |             |

<sup>150</sup> Se refiere a que dos lluvias que venían en distintas direcciones se juntaron. Le dice que no llueva de noche.

*En las cuatro esquinas del plato*

|             |              |              |            |
|-------------|--------------|--------------|------------|
| <b>Kòmí</b> | <b>tútún</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| cuatro      | esquina      | jícara       | ustedes    |

*En las cuatro esquinas de sus jícaras*

|              |             |           |           |              |
|--------------|-------------|-----------|-----------|--------------|
| <b>05:27</b> | <b>Yù'ù</b> | <b>nǐ</b> | <b>ni</b> | <b>ndító</b> |
|              | yo          | sangre    |           | despierta    |

*Yo les traigo la sangre despierta*

|             |           |              |
|-------------|-----------|--------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>nǐ</b> | <b>tiákú</b> |
| yo          | sangre    | vive         |

*Yo les traigo la sangre viva*

|                  |           |             |
|------------------|-----------|-------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>yuví</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | petate      |

*Buscaron el petate*

|                  |           |              |
|------------------|-----------|--------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>tiàyù</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | silla        |

*Buscaron la silla*

|                  |           |             |
|------------------|-----------|-------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>kò'ó</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | plato       |

*Buscaron el plato*

|                  |           |              |            |
|------------------|-----------|--------------|------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | jícaras      | ustedes    |

*Buscaron sus jícaras*

|                  |           |            |
|------------------|-----------|------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>ita</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | flor       |

*Buscaron la flor*

|                  |           |             |
|------------------|-----------|-------------|
| <b>Ndandúkún</b> | <b>na</b> | <b>yùkù</b> |
| buscar (pas.)    | ellos     | hierba      |

*Buscaron la hierba*

|             |            |
|-------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ñũu</b> |
| media       | noche      |

*A media noche...*

|             |              |
|-------------|--------------|
| <b>Sava</b> | <b>ndikí</b> |
| medio       | día          |

*A medio día*

Lucas [2010-2011, L3: 04:05]

### Invocación de graniceros difuntos

|              |              |            |            |               |             |                |
|--------------|--------------|------------|------------|---------------|-------------|----------------|
| <b>05:41</b> | <b>Na'a</b>  | <b>mií</b> | <b>ndo</b> | <b>ndikaà</b> | <b>vìkó</b> | <b>Lencho</b>  |
|              | (imp.) venir | meros      | ustedes    | está          | humo        | Cresenciano(?) |

*Vengan ustedes aquí está el humo de Cresenciano(?)*

|               |             |              |
|---------------|-------------|--------------|
| <b>Ndikaà</b> | <b>vìkó</b> | <b>Ciano</b> |
| está          | humo        | Feliciano(?) |

*Aquí está el humo de Feliciano(?)*

|               |             |             |
|---------------|-------------|-------------|
| <b>Ndikaà</b> | <b>vìkó</b> | <b>Manú</b> |
| está          | humo        | Manuel      |

*Aquí está el humo de Manuel*

|               |             |              |
|---------------|-------------|--------------|
| <b>Ndikaà</b> | <b>vìkó</b> | <b>Nacio</b> |
|---------------|-------------|--------------|

## Por el cultivo

|              |  |                          |                    |                        |                     |                    |
|--------------|--|--------------------------|--------------------|------------------------|---------------------|--------------------|
| <b>06:02</b> | <b>Nikà'àn</b><br>hablar(pas.)<br><i>Habló por los cultivos de la casa</i> | <b>ra</b><br>él          | <b>xà'á</b><br>pie | <b>yòkò</b><br>cultivo | <b>ve'e</b><br>casa | <b>na</b><br>ellos |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivos de sus frijoles</i>                  | <b>nduchí</b><br>frijol  | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de su maíz</i>                        | <b>nùní</b><br>maíz      | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de sus cacahuates</i>                 | <b>siva</b><br>cacahuete | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de sus gallinas</i>                   | <b>yuxi</b><br>gallina   | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de sus chivos</i>                     | <b>tixu'ú</b><br>chivo   | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de sus caballos</i>                   | <b>kuáyù</b><br>caballo  | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de su ganado</i>                      | <b>sìndìkí</b><br>ganado | <b>na</b><br>ellos |                        |                     |                    |

|              |  |                              |                         |                          |                      |                         |                    |                        |
|--------------|--|------------------------------|-------------------------|--------------------------|----------------------|-------------------------|--------------------|------------------------|
|              | <b>Yòkò</b><br>cultivo<br><i>Cultivo de su dinero</i>            | <b>xũ'un</b><br>dinero       | <b>na</b><br>ellos      |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>koto</b><br>mantener<br><i>Que no lo malgaste (el dinero)</i> | <b>ndáa</b><br>cuidar        | <b>tya</b>              | <b>cháàn</b><br>por allí |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>koto</b><br>mantener<br><i>Que no se pierda</i>               | <b>ndañú'ú</b><br>perderse   |                         |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Ini</b><br>adentro<br><i>Adentro de su casa</i>               | <b>ve'e</b><br>casa          | <b>na</b><br>ellos      |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Ini</b><br>adentro<br><i>Afuera de su casa</i>                | <b>keé</b>                   | <b>na</b>               |                          |                      |                         |                    |                        |
| <b>06:24</b> | <b>Ñekan</b><br><br><i>Por eso están con la mano cruzada</i>     | <b>numí</b><br>cruzar        | <b>nda'á</b><br>mano    | <b>na</b><br>ellos       |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Ñekan</b><br><br><i>Por eso están con los pies cruzados</i>   | <b>numí</b><br>cruzar        | <b>xà'á</b><br>pie      | <b>na</b><br>ellos       |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Ndi</b><br><br><i>Por eso llegaron frente a su papá</i>       | <b>xa'a</b><br>llegar (pas.) | <b>na</b><br>ellos      | <b>nuú</b><br>cara       | <b>táta</b><br>señor | <b>patron</b><br>patrón | <b>San</b><br>San  | <b>Marko</b><br>Marcos |
|              | <b>Vàxi</b><br>venir<br><i>Vienen a sahumar</i>                  | <b>na</b><br>ellos           | <b>kuatu</b><br>sahumar | <b>na</b><br>ellos       |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Vàxi</b><br>venir<br><i>Vienen a pedir</i>                    | <b>na</b><br>ellos           | <b>ndaka</b><br>piden   | <b>na</b><br>ellos       |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Sava</b><br>media<br><i>Media noche de ahora</i>              | <b>ñũu</b><br>noche          | <b>vichin</b><br>ahora  |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo estoy con las manos cruzadas</i>      | <b>numí</b><br>abrazo        | <b>nda'á</b><br>mano    | <b>i</b><br>yo           |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo estoy con los pies cruzados</i>       | <b>numí</b><br>abrazo        | <b>xà'á</b><br>pie      |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mis hijos</i>                       | <b>sè'e</b><br>hijo          | <b>i</b><br>yo          |                          |                      |                         |                    |                        |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mi ganado</i>                       | <b>sana</b><br>ganado        | <b>i</b><br>yo          |                          |                      |                         |                    |                        |
| <b>06:38</b> | <b>Ñe</b>  | <b>nî'í</b><br>recibir       | <b>na</b><br>ellos      | <b>vàxi</b><br>venir     | <b>na</b><br>ellos   | <b>kuatu</b><br>sahumar | <b>na</b><br>ellos |                        |

*Que reciban los que vienen a sahumar*

|           |                |           |             |           |              |           |
|-----------|----------------|-----------|-------------|-----------|--------------|-----------|
| <b>Ñe</b> | <b>nî'í-na</b> | <b>na</b> | <b>vàxi</b> | <b>na</b> | <b>ndatu</b> | <b>na</b> |
|           | recibir        | ellos     | venir       | ellos     | pedir        | ellos     |

*Que reciban los que vienen a pedir*

|             |             |             |           |
|-------------|-------------|-------------|-----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yòkò</b> | <b>ve'e</b> | <b>na</b> |
| pie         | cultivo     | casa        | ellos     |

*Por el cultivo de la casa*

|             |             |             |           |
|-------------|-------------|-------------|-----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yòkò</b> | <b>nùní</b> | <b>na</b> |
| pie         | cultivo     | maíz        | ellos     |

*El cultivo de su maíz*

|             |             |               |           |
|-------------|-------------|---------------|-----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yòkò</b> | <b>nduchí</b> | <b>na</b> |
| pie         | cultivo     | frijol        | ellos     |

*El cultivo de sus frijoles*

|             |             |              |           |
|-------------|-------------|--------------|-----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yòkò</b> | <b>kuáyù</b> | <b>na</b> |
| pie         | cultivo     | caballo      | ellos     |

*La crianza de sus caballos*

|             |             |               |           |
|-------------|-------------|---------------|-----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>yòkò</b> | <b>tixu'ú</b> | <b>na</b> |
| pie         | cultivo     | chivo         | ellos     |

*La crianza de sus chivos*

|           |            |            |           |
|-----------|------------|------------|-----------|
| <b>Ña</b> | <b>nùú</b> | <b>káá</b> | <b>na</b> |
|           | donde      | estar      | ellos     |

*Ahí van a estar*

|            |               |           |
|------------|---------------|-----------|
| <b>Nùú</b> | <b>kua'nu</b> | <b>na</b> |
| donde      | crecen        |           |

*Ahí es donde van a crecer*

|            |            |             |               |            |              |
|------------|------------|-------------|---------------|------------|--------------|
| <b>Saá</b> | <b>tuu</b> | <b>táta</b> | <b>patrón</b> | <b>San</b> | <b>Marko</b> |
|            |            | señor       | patron        | San        | Marcos       |

*Igual que el hijo, el papá patrón San Marcos*

|           |             |            |           |
|-----------|-------------|------------|-----------|
| <b>Kö</b> | <b>sava</b> | <b>ini</b> | <b>ra</b> |
| no        | mitad       | adentro    | él        |

*No es agresivo*

|           |               |            |           |
|-----------|---------------|------------|-----------|
| <b>Kö</b> | <b>ñuunií</b> | <b>ini</b> | <b>ra</b> |
| no        | malo          | adentro    | él        |

*No es gacho*

|              |             |            |
|--------------|-------------|------------|
| <b>06:56</b> | <b>Xíká</b> | <b>ñūu</b> |
|              | andar       | noche      |

*Anda de noche*

|             |                 |           |
|-------------|-----------------|-----------|
| <b>Xíká</b> | <b>ndoso</b>    | <b>ra</b> |
| andar       | cualquier parte | él        |

*Anda en cualquier parte(?)*

|           |             |           |
|-----------|-------------|-----------|
| <b>Ni</b> | <b>koso</b> | <b>ra</b> |
|           | rocía       | él        |

*Él rocía*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>yukú</b> |
| aunque         | montaña     |

*Aunque sea la montaña*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>kavá</b> |
| aunque         | cascada     |

*Aunque sea la cascada*

|                |             |
|----------------|-------------|
| <b>Nixaaka</b> | <b>taví</b> |
| aunque         | barranca    |

*Aunque sea la barranca*

|             |           |             |           |
|-------------|-----------|-------------|-----------|
| <b>Xíká</b> | <b>ra</b> | <b>koso</b> | <b>ra</b> |
| andar       | él        | rociar      | él        |

*Él anda rociando*

|                   |             |             |             |
|-------------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>07:06 Ikán</b> | <b>naná</b> | <b>itia</b> | <b>víyu</b> |
| allá              | crece       | pasto       |             |

*Allá crece el pasto...*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Itia</b> | <b>ndatun</b> |
| pasto       | generoso      |

*Pasto generoso*

|             |              |
|-------------|--------------|
| <b>Yukú</b> | <b>nduvi</b> |
| montaña     | bonita       |

*Montaña bonita*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Yukú</b> | <b>ndatun</b> |
| montaña     | generosa      |

*Montaña generosa*

Lucas [2010-2011, L3: 06:02]

### Por el ganado

|                   |           |           |             |             |           |
|-------------------|-----------|-----------|-------------|-------------|-----------|
| <b>07:13 Ikán</b> | <b>ka</b> | <b>ví</b> | <b>yòkò</b> | <b>ve'e</b> | <b>na</b> |
| allá              | encontrar | sólo      | cultivo     | casa        | ellos     |

*Allá se encuentra el cultivo de su casa*

|             |               |           |
|-------------|---------------|-----------|
| <b>Yòkò</b> | <b>tixu'ú</b> | <b>na</b> |
| crianza     | chivo         | ellos     |

*Crianza de su ganado*

|             |              |           |
|-------------|--------------|-----------|
| <b>Yòkò</b> | <b>kuáyù</b> | <b>na</b> |
| crianza     | caballo      | ellos     |

*Crianza de sus caballos*

|             |            |           |
|-------------|------------|-----------|
| <b>Ikán</b> | <b>káá</b> | <b>ri</b> |
| allá        | estar      | animal    |

*Allá van a estar*

|             |               |           |
|-------------|---------------|-----------|
| <b>Ikán</b> | <b>kua'un</b> | <b>ri</b> |
| allá        | crecer        | animal    |

*Allá van a crecer*

|           |             |           |             |             |           |
|-----------|-------------|-----------|-------------|-------------|-----------|
| <b>Ta</b> | <b>tiin</b> | <b>ri</b> | <b>ikán</b> | <b>númi</b> | <b>ri</b> |
|           | agarrar     | animal    | allá        | abrazar     | animal    |

*Allá los van a agarrar y allá los van a abrazar (los animales)*

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Itia</b> | <b>víyu</b> |
| pasto       |             |

*Pasto...*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>Itia</b> | <b>ndatun</b> |
| pasto       | generoso      |

*Pasto generoso*

|           |             |           |             |           |              |
|-----------|-------------|-----------|-------------|-----------|--------------|
| <b>Ta</b> | <b>tiin</b> | <b>ri</b> | <b>yùkù</b> | <b>ni</b> | <b>ndító</b> |
| y         | agarrar     | redondo   | hierba      |           | despierta    |



*Van a agarrar hierba despierta*

|  | <b>yùkù</b><br>hierba<br><i>Hierba viva</i> | <b>tiákú</b><br>vive |
|--|---|----------------------|
| <b>Numá</b><br>bien desarrollado<br><i>Que crezcan sanos y salvos (los animales)</i>   | <b>koo</b><br>vivir                         | <b>ri</b><br>animal  |
| <b>Numá</b><br>bien desarrollado<br><i>Que se desarrollen y maduren (los animales)</i> | <b>kuxáá</b><br>madurar                     | <b>ri</b><br>animal  |
| <b>Numá</b><br>bien desarrollado<br><i>Que crezcan sanos y salvos (los animales)</i>   | <b>koo</b><br>vivir                         | <b>ri</b><br>animal  |
| <b>Numá</b><br>bien desarrollado<br><i>Que se desarrollen y crezcan (los animales)</i> | <b>kua'nu</b><br>crecer                     | <b>ri</b><br>animal  |

Lucas [2010-2011, L3: 07:13]

**Presentación**

|              |   |                       |                           |                           |                       |
|--------------|---|-----------------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------|
| <b>07:31</b> | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo soy el que trae el petate</i>                              | <b>kúú</b><br>soy     | <b>ra</b><br>él           | <b>ní'í</b><br>traer      | <b>yuví</b><br>petate |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo soy el que trae la silla</i>                               | <b>kúú-ra</b><br>soy  | <b>ra</b><br>él           | <b>ní'í</b><br>traer      | <b>tiàyù</b><br>silla |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo no soy gacho</i>   | <b>kö</b><br>no       | <b>sava</b><br>mitad      | <b>ini</b><br>adentro     |                       |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Que yo no soy agresivo</i>                                    | <b>kö</b><br>no       | <b>ñuunií</b><br>agresivo | <b>ini</b><br>adentro     |                       |
|              | <b>Kà'an</b><br>hablar<br><i>Yo hablo</i>   | <b>i</b><br>yo        |                           |                           |                       |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mis hijos</i>  | <b>sè'e</b><br>hijo   | <b>i</b><br>yo            |                           |                       |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por las sillas</i>   | <b>tiàyù</b><br>silla |                           |                           |                       |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>* se refiere al pueblo<br/>Por los hijos de la comunidad</i> | <b>sè'e</b><br>hijo   | <b>i</b><br>yo            | <b>komún</b><br>comunidad |                       |
| <b>07:42</b> | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo estoy con el brazo cruzado</i>                             | <b>numí</b><br>abrazo | <b>nda'á</b><br>mano      | <b>i</b><br>yo            |                       |

|             |             |             |          |
|-------------|-------------|-------------|----------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>numí</b> | <b>xà'á</b> | <b>i</b> |
| yo          | abrazo      | pie         | yo       |

*Yo estoy con el pie cruzado*

Lucas [2010-2011, L3: 07:31]

### Otros dueños

|              |  |   |  |   |                          |
|--------------|--|---|--|---|--------------------------|
| <b>07:44</b> | <b>Nùú</b><br>donde<br><i>Donde se encuentre el papá</i> | <b>ndikaà</b><br>encontrar<br><i>patrón</i> | <b>táta</b><br>señor<br><i>Columna</i> | <b>Patron</b><br>Patrón                     | <b>Koluna</b><br>Columna |
|              | <b>Nùú</b><br>donde<br><i>Donde se encuentre el papá</i> | <b>ndikaà</b><br>encontrar                  | <b>táta</b><br>señor                   | <b>Santo</b><br>santo<br><i>Santo Merio</i> | <b>Merio</b>             |
|              | <b>Nána</b><br>Madre<br><i>La Virgen de Juquila</i>      | <b>Kuquila</b><br>Juquila                   |  |   |                          |
|              | <b>Tata</b><br>señor<br><i>Papá patrón</i>               | <b>patron</b><br>patrón                     | <b>Santiago</b><br>Santiago            |   |                          |
|              | <b>Tata</b><br>señor<br><i>Papá patrón</i>               | <b>patron</b><br>patrón                     | <b>San</b><br>San                      | <b>Isidro</b><br>Isidro                     |                          |
|              | <b>Sè'e</b><br>hijo<br><i>Hijos del pueblo</i>           | <b>i</b><br>yo                              | <b>ñuu</b><br>pueblo                   |   |                          |
|              | <b>Sè'e</b><br>hijo<br><i>Hijos de la silla</i>          | <b>i</b><br>yo                              | <b>tiàyù</b><br>silla                  |   |                          |
|              | <b>Sè'e</b><br>mis hijos<br><i>Hijos de la comunidad</i> | <b>i</b><br>yo                              | <b>komún</b><br>comunidad              |   |                          |

Lucas [2010-2011, L3: 07:44]

### Señor de la Lluvia Principal

|              |   |                      |                         |  |
|--------------|---|----------------------|-------------------------|--|
| <b>07:56</b> | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo estoy con el brazo</i> | <b>ra</b><br>él      | <b>numí</b><br>abrazo   | <b>nda'á</b><br>mano<br><i>cruzado</i> |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo estoy con el pie</i>   | <b>ra</b><br>él      | <b>numí</b><br>abrazo   | <b>xà'á</b><br>pie<br><i>cruzado</i>   |
|              | <b>Nùú</b><br>Ante<br><i>Ante el papá</i>         | <b>táta</b><br>señor | <b>patrón</b><br>patrón | <b>San</b><br>San<br><i>San Marcos</i> |
|              | <b>Ra</b><br>él<br><i>El que trae la flor</i>     | <b>ní'í</b><br>traer | <b>ita</b><br>flor      |  |
|              | <b>Tya</b><br>él<br><i>El que tiene la hierba</i> | <b>ní'í</b><br>traer | <b>yùkù</b><br>hoja     |  |

Lucas [2010-2011, L3: 07:56]

**Cierre de la invocación**

|       |  |                         |                         |                     |                       |                                |                       |
|-------|--|-------------------------|-------------------------|---------------------|-----------------------|--------------------------------|-----------------------|
| 08:05 | <b>Xà'á</b>  | <b>kúú</b><br>ser       | <b>nùú</b><br>donde     | <b>nixi</b>         | <b>nuue</b>           | <b>nikà'àn</b><br>hablar(pas.) | <b>i</b><br>yo        |
|       | <i>Ahí es donde ya termino de hablar</i>                   |                         |                         |                     |                       |                                |                       |
|       | <b>Na'a</b><br>venir (imp.)                                | <b>ndo</b><br>ellos     | <b>kuko'o</b><br>sentar | <b>ndo</b><br>ellos | <b>komí</b><br>cuatro | <b>tútún</b><br>esquina        | <b>yuví</b><br>petate |
|       | <i>Vengan a sentarse en las cuatro esquinas del petate</i> |                         |                         |                     |                       |                                |                       |
|       | <b>Komí</b><br>cuatro                                      | <b>tútún</b><br>esquina | <b>tiàyù</b><br>silla   |                     |                       |                                |                       |
|       | <i>En las cuatro esquinas de la silla</i>                  |                         |                         |                     |                       |                                |                       |

Lucas [2010-2011, L3: 08:05]

**Sacrificio**

|                                   |                         |                       |                        |                                  |                           |
|-----------------------------------|-------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------------------|---------------------------|
| <b>08:12</b>                      | <b>Ndakii</b><br>tengan | <b>ndo</b><br>ustedes | <b>níí</b><br>sangre   | <b>ni</b>                        | <b>ndító</b><br>despierta |
| <i>Tengan la sangre despierta</i> |                         |                       |                        |                                  |                           |
|                                   | <b>Ndakii</b><br>tengan | <b>ndo</b><br>ustedes | <b>nií</b><br>sangre   | <b>tiákú</b><br>(pres.)<br>vivir |                           |
| <i>Tengan la sangre viva</i>      |                         |                       |                        |                                  |                           |
| <b>08:15</b>                      | <b>Vichin</b><br>ahora  | <b>kuchi</b><br>bañar | <b>yuví</b><br>petate  |                                  |                           |
| <i>Ahora bañamos el petate</i>    |                         |                       |                        |                                  |                           |
|                                   | <b>Vichin</b><br>ahora  | <b>kuchi</b><br>bañar | <b>tiàyù</b><br>silla  |                                  |                           |
| <i>Ahora bañamos las sillas</i>   |                         |                       |                        |                                  |                           |
|                                   | <b>Vichin</b><br>ahora  | <b>kuchi</b><br>bañar | <b>kò'ó</b><br>plato   |                                  |                           |
| <i>Ahora bañamos los platos</i>   |                         |                       |                        |                                  |                           |
|                                   | <b>Vichin</b><br>ahora  | <b>kuchi</b><br>bañar | <b>yaxín</b><br>jícara | <b>ndo</b><br>ustedes            |                           |
| <i>Ahora bañamos las jícaras</i>  |                         |                       |                        |                                  |                           |

Lucas [2010-2011, L2: 08:12]

**Ofrenda**

|                                 |             |               |             |            |
|---------------------------------|-------------|---------------|-------------|------------|
| <b>08:20</b>                    | <b>Ñaá</b>  | <b>ndaxaa</b> | <b>yuví</b> | <b>ndo</b> |
|                                 |             | llegar        | petate      | ustedes    |
| <i>Ahí llegaron sus petates</i> |             |               |             |            |
|                                 | <b>Sava</b> | <b>ñũu</b>    |             |            |
|                                 | media       | noche         |             |            |
| <i>A media noche</i>            |             |               |             |            |
|                                 | <b>Sava</b> | <b>ora</b>    |             |            |
|                                 | media       | hora          |             |            |

*y media hora*

---

|             |                 |            |
|-------------|-----------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ndikí'ín</b> | <b>ndo</b> |
| mitad       | recibir         | ellos      |

*Ustedes reciban la mitad*

---

|            |           |              |               |            |
|------------|-----------|--------------|---------------|------------|
| <b>Ora</b> | <b>ñe</b> | <b>ndixi</b> | <b>ndá'vi</b> | <b>ndo</b> |
| hora       |           | regresar     | pobre         | ustedes    |

*Es hora que regresen pobremente*

Lucas [2010-2011, L3: 08:20]



## Anexo 4



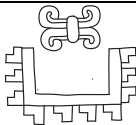
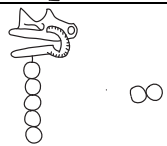

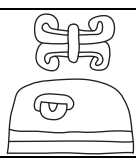


### Etnodrama de la Lluvia Códice Itia Tu'ún (Vindobonensis)

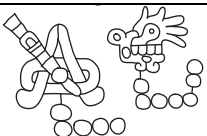
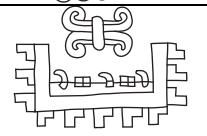
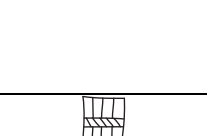
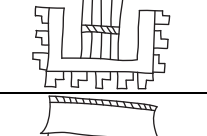

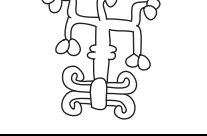
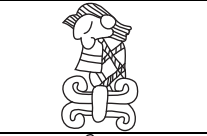
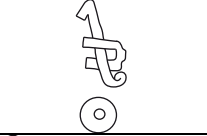
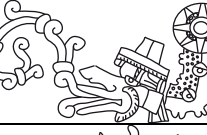
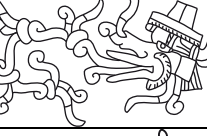

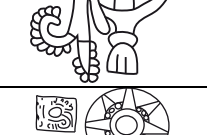

La interpretación está en dos variantes en los dos primeros renglones, el tercero está la interpretación en Español:


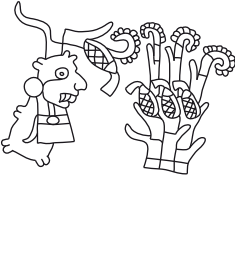

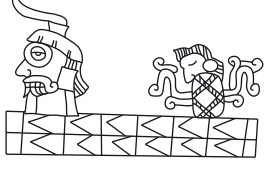
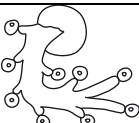

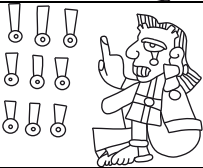

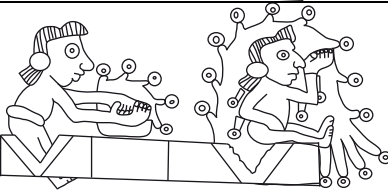
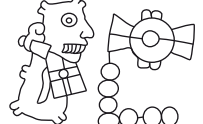
1° Gabina Aurora Pérez, Tù'un Sàví Chalcatongo, Oaxaca.

2° Trad. desde del español, Ofelia Pineda Ortiz, Tù'un Sàví El Jicaral, Coicoyán de las Flores.

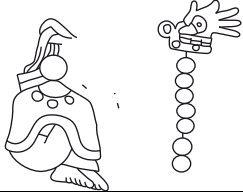






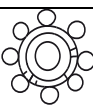



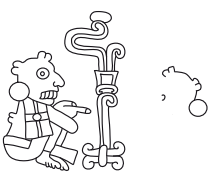
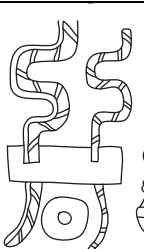
3° Interpretación Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b].

|       |   |   |
|-------|---|---|
|       | PÁGINA 27<br>RITUALES EN APOALA<br>Ritual de la Lluvia y Maíz,<br>presentado como himno | VÍKÓ ÑUU ÌTIA TU'ÚN   |
| A 136 |        | Kuia Cocua'u [3 ve'e] <b>kiu</b> Cayo [1 Koo]<br>Kuìyà Uní Ve'e, Kìí Ìin Kóo xikúu kuìyà ìí<br>Año 3 Casa, día 1 Serpiente fue la fecha sagrada   |
| 7     |       | – <b>kiu</b> ii Yutya Tu'un.<br>ña nixíyoo tavi Ìtia iin nuní tumi [Itia Tú'un]:<br>del ritual en Río con Manojó de Plumas [Apoala]:  |
| 8     |      | Ya'a kuu ja kasa'a ñayiu, jakuu viko ityi:<br>Tunkanu iin tiàyù nu xikana kuana nda nùú ndakuatu na.<br>Se celebra un ritual con procesión en el adoratorio.  |
| A 137 |      | Kuia Qhusayu [9 Iso]<br><b>kiu</b> Qhutyi [5 Tatyí] – <b>kiu</b> ii<br>Kuíya Ìin Leso, kíí Û'u Tatyí xikúu kuíya ìí<br>Año 9 Conejo, día 5 Viento fue la fecha sagrada  |
| 9     |      | ñayiu kaja'an yu'u soko, nuu kana ndutya, ja kajikata'u Tova soko. Te sakuh suan kuu kingoyo, maa tuun ñayiu, kitava te kistutu ndutya, ja skuun viko sau. Ñayiu kana'uata'u ndekuun ityi<br>ña tiàyù nu yuuví ìí: nu kana tikui. |
| 10    |      | del ritual en el pozo sagrado: se saca el agua.<br>Te katyiñu'u Tova yuku, jakatyaku, ja kandito.<br>Ndukanu tiàyù xiní yukú tíaku ña tíaña'a.<br>Se celebra el ritual encima de la montaña que vive y cuida.                     |
| A138  |      | Kuia Sisayu [13 Iso], <b>kiu</b> Cacuaa [2 Isu] – <b>kiu</b> ii, ja kanakuata'u ndekuu ityi<br>Kuíya Ûxì Ûnì Leso, Kíí Ûvì Isu xikúu kuíya ìí<br>Año 13 Conejo, día 2 Venado fue la fecha sagrada                                 |
| 11    |      | te katyiñu'u yiki ndiyi ana'an, ja kayinduji yata yuku<br>nixíyoo tiàyù ña laki, satá yukú.<br>del ritual para los huesos, atrás del monte.   |




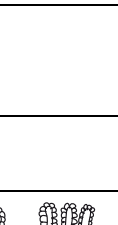
|      |   |   |
|------|---|---|
| A139 |    | Kuia Qhu'uiyo [5 Nuyoo] <b>kiu</b> Sacuañe [7 Itya yayu]– <b>kiu</b> ii,<br>Kuíya Ú'un Ndóo, Kíí Ûxà Yukú xikúu kuíya íí<br>Año 5 Caña, día 7 Hierba fue la fecha sagrada   |
| 12   |    | ja nka'ikata'u, te nkatyiñu'u ndekuun ityi. ini jaku yau ñu'u<br>nde'yu.<br>nuu nixíyoo tiàyù nùú ndakuatu na nùú nu'u xíi, nùú<br>ndakuatuna xà'á ñu'ú.<br>del ritual en el adoratorio de los colmillos, en el adoratorio de<br>la tierra: |
| 13   |    | kajain yunu nduku ini jaku ii,<br>katu na tutún ndakoona nùú ndakuatu na<br>se coloca leña amarrada en el adoratorio,   |
| 14   |    | nuu ve'e ti'ityi, kajikata'u ndekuun ityi te katiñu'u<br>nùú iyo ve'e tityí<br>ante la casa de la iguana.   |
| 15   |    | yunu ja skaa vei nda'a jaa, kajijata'u ndejuun ityi te<br>katiñu'u<br>Ndakuatu na, sani'i na nuu itú xaa ita,<br>Ofrenda al árbol que florece,  |
| 16   |   | viko ndiyi ana'an,<br>ndakuatu na, sani'i na núú ndíi.<br>ofrenda para los muertos.   |
| 17   |  | kuia <b>in</b> , xraan nuu.<br>Tanu kixá kuíya, ta tiempo inú<br>Del Primer Tiempo, de la época primordial.   |
| 18   |  | kee tatyí ityi nuu kana i'a Ndikandii,<br>xíkaa tatyíi nuu kana nikandíi,<br>Sopla el viento de donde sale el Sol,  |
| 19   |  | kee tatyí ityi nuu kana i'a Ndikandii,<br>xíkaa tatyíi xamíi.<br>sopla el viento que quema.   |
| 20   |  | Te ja'nu itu<br>Ndatanu itu,<br>Se dobla la milpa,  |
| 21   |  | nuu yoo i'a Ndikandii, ja sa'a ñi'ni xraan.<br>ña iní nikandíi-<br>por el calor del Sol   |
| 22   |  | Kande'e, kanduku tu'un nu tutu ja ka'u <b>kiu</b> ,<br>Ndakundé'e na tutu yo'o<br>Se consulta el libro calendárico;   |
| 23   |  | kandatu'un sutu ña'nu jina'an<br>ndesa kisa'a ja nakuun i'a Sau.<br>na tata na tu'va uva ndaakua na tu'un.<br>los sacerdotes ancianos deliberan.  |

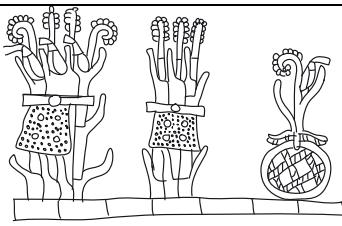

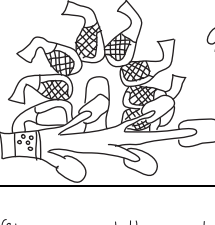
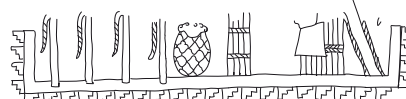
|    |   |   |
|----|---|---|
| 24 |    | <p>Kaja'mu yunu susia tyií and<u>i</u>u te ini yau ñu'u</p> <p>Na tu'va xami na iti núú nuna xí ini kavá.</p> <p>Los sacerdotes queman teas bajo el cielo y en las cuevas.</p>  |
| 25 |    | <p>I'a sutu kaja'an ini yau ñu'u te kajikata'u</p> <p>xí'in níi nitíantía, sake'e na ña (nuu itu) ña núu Ñu'u,</p> <p>Con las mazorcas que se cortaron [de la milpa] del Ñu'u,</p> <p>jiin nd<u>i</u>'i itu ndayo'o, jiin ní<u>ñi</u>, jiin yojo, jiin níñiñama, ja</p> <p>nikaxitu nuu itu Tova.</p> <p>xí'in ndá'ayo'o, yoko xí'i níi,</p> <p>con zacate, espigas y mazorcas.</p> |
| 26 |    | <p>Na tu'va ndakuatu na ini kavá.</p> <p>los sacerdotes hacen ofrendas en las cuevas.</p>   |
| 27 |   | <p>Nuu yoso kanakuatu nuu nd<u>i</u>yí, kasndukoo te katyiñu'u i'a</p> <p>Sau</p> <p>Nuu ndáa tíaku xítana nuu na ndíi, ta na'a nuu iyo yuve Savi</p> <p>En la llanura se oye el canto a los difuntos y se ve el</p> <p>Envoltorio del dios de la Lluvia.</p>   |
| 28 |  | <p>Te suan kana ndutya.</p> <p>Saa kuu ña kana tikuui.</p> <p>Así es como sale el agua.</p>   |
| 29 |  | <p>Kuun i'a Sau, ka'an te ndukoos<u>i</u>ki nda'a yunu te s<u>i</u>ki yuku</p> <p>ñuu.</p> <p>Ra yuve Saví ka'an ra ta ndakundu'u koo ra nuu ñúu xí'i nuu</p> <p>yukú.</p> <p>El dios de la Lluvia habla y se sienta sobre palmas y hojas.</p>  |
| 30 |  | <p>Ndukutu Tova te nde'e: kuun ndutya sau, kuun yuyu sau</p> <p>Ra Ñu'un xaku ra: ta kooyo savi,</p> <p>El Ñu'un llora: la lluvia cae,</p>  |
| 31 |  | <p>kanana yuku, kanana ita tyii ñu'u</p> <p>ta ndanana yúkú núú ñu'ú</p> <p>y las plantas brotan de la tierra.</p>  |
| 32 |  | <p>Yoo kua'a ndutya ja kanakatya, ja kajityi.</p> <p>Ta iyo tikuíi ña ndóe ndae kutyó.</p> <p>Hay agua para lavarse y bañarse.</p>  |
| 33 |  | <p>I'a Sau S<u>i</u>'i ja nani Sacuañe [7 Itya yayu]</p> <p>Ra Ñu'un Uxá Kanda</p> <p>El Ñu'un 7 Movimiento</p>   |

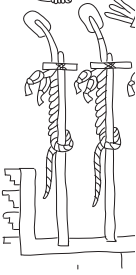

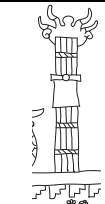
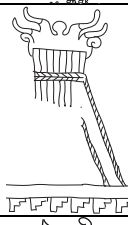
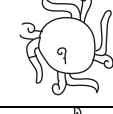




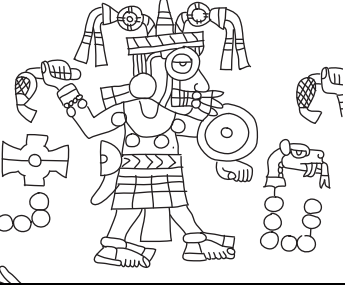

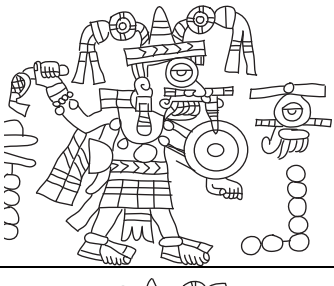

|    |   |   |
|----|---|---|
| 34 |    | te Tova ja nani Saghi [7 Ñutaan] kaki'in ta'u. Sani kakuu:<br>xí'i ña yuve Sàví Ûxà Yùkù ndíki na tavi na (ña taxi ní'i na nùú na):<br>y la Señora Lluvia 7 Hierba <sup>151</sup> reciben sus ofrendas:   |
| a  |    | inu<br>iin kóo vání yukunu<br>montoncillos de tabaco  |
| b  |    | nduxa<br>xí'i tixá'a ndakúu,<br>y una cazuela de pozole, (?)  |
| c  |    | ñiñi<br>xíko'o xí'in nñi<br>vasijas con sangre  |
| d  |    | ndutya kuijin,<br>xíi ndixíi vixi,<br>y pulque,   |
| e  |    | ndijin saa,<br>ndíxíi<br>ala  |
| f  |   | su'ma saa,<br>xí'i ndó'o sáa<br>y cola de pájaro,   |
| g  |  | siki kuii<br>yuu kufi va'a<br>jade  |
| h  |  | tuun ndoso<br>xí'i tumi quetzal,<br>y plumas de quetzal,  |
| i  |  | niñi ini.<br>íi ánima xítia ní'i.<br>un corazón sangriento.   |
| 35 |  | Ñayiu kaka'u ki, kanakuata'u<br>te katiñu'u ndekuun ityi<br>Kuña'ña tu'va xí'a ndakaví<br>Es el rito y la cuenta.   |
| 36 |  | Te katiñu'ma jaku Tova jina'an. Te suan kaki'in Tova yoko,<br>ndi i ja nikaja'a ñayiu jakuu maayi.<br>Kuanda ñuma ndatyoma na, ta katiyí ña Ñu'u, ta míina ndikía<br>Sube el humo de la ofrenda, como lo ordenan los Ñu'u, y<br>ellos lo reciben.   |
| 37 |  | Kaxitu yo'o ja kaku nuu ñu'u, ja nikatyikua'a ñu'u, nasia<br>itu, nandaji itu. Kate'nde yo'o ka'nu, yo'o kuiñi, kate'nde<br>ndayo'o.<br>Xa nitíantía yó'o ña ku'u nuu ñu'u, ña ki'i ku'va nú'u, yó'o<br>ndée xí'a yó'o kufi.<br>Están cortados los mecates que entran en los terrenos, que<br>miden los terrenos, el mecate grueso y el mecate delgado. |


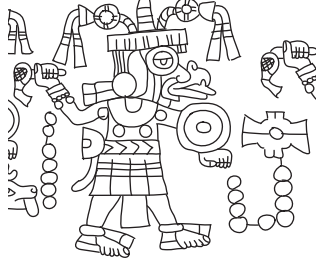



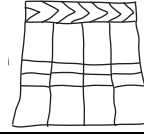
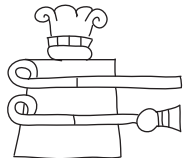
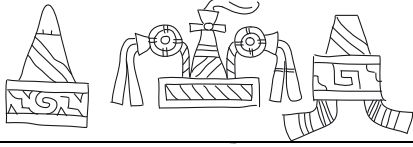

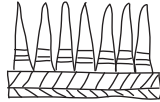
<sup>151</sup> Según los conceptos de Chalcatongo, la lluvia puedes ser hombre o mujer. Es hombre la lluvia fría, que es buena para el maíz. Es mujer la lluvia tibia, buena para las calabazas, ejotes, etcétera.

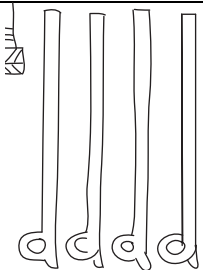

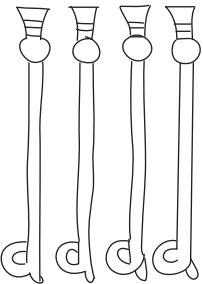
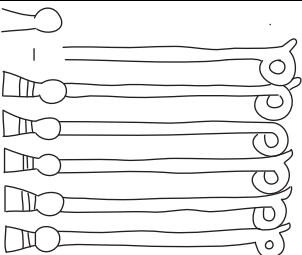
|    |  |  |
|----|--|--|
| 38 |   | I'a Si'i Nuni Sau, ja nani Sacuañe [7 Itya yayu] |
|    |  | Ña ní'i ra Ñu'un Uxá Kanda                       |
|    |  | Para el Ñu'un 7 Movimiento                       |
| 39 |   | te Tova ha nani Saqhi [7 ñutaan]                 |
|    |  | ña ní'i ña Nuní Sàví Ûxà Yukú,                   |
|    |  | y para Maíz de Lluvia 7 Hierba                   |
| 40 |   | Tova yee ta'u maa                                |
|    |  | ta kíivi xa'ana,                                 |
|    |  | se celebra un ritual,                            |
| 41 |  | ja nika'a'a ñayiu nuu:                           |
|    |  | ña kuxí'ira Ñu'un                                |
|    |  | que consiste en la comida del Ñu'u               |

|   |  |
|---|--|
| PÁGINA 26   |  |
|  | Ñuñu, nuní, yoko itu, isa itu, ja yoo skutu jiin tutu, jiin susia tuun.  |
|   | Ta nuunaka ndakundosó íi nuñúu níi, ndayo'o xíi yoko, xí'in íxí xíni iza, ndúduvía xí'in tutu yaa, ta tyikana tutuleka ndía.                                 |
|   | Ante ellos se colocan ordenadamente una red de mazorcas, matas con las espigas, con los <i>xilotes</i> , adornadas con papel blanco, rociado con hule negro. |
|  | Nana kua'a ndíxri,   |
|   | Íi tivi níi saná'a nuua,   |
|   | Una espiral de mazorcas muestra su cara,   |
|  | kua'a níñinama.  |
|   | íi kaní níi ndakoo nùú yùkù.   |
|   | una cadena de mazorcas se coloca sobre las hojas.  |
|  | Ini jaku ii nikaskutu níñi te nikaju'ni,   |
|   | Nuu ndakuatu na  |
|   | En el adoratorio   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| a |    | nikajataka xini yunu, ja kaa ñu'u ta'an, ja kaisiku ndijin.       |
|   |   | ta ndakuiíta cruci, ndakutu xí'in níi, takana ta ùvì ta ùvì       |
|   |   | se erigen cruces, decoradas con mazorcas, colgadas de par en par. |
| b |    | Nikajani <u>kisi</u> ndutya kuijin,                               |
|   |   | Ta xakí na kò'ó yuu xi'ín ndixíi                                  |
|   |   | Se coloca una vasija de piedra con pulque.                        |
| c |    | Nikakayu yunu <u>yiti</u> ,                                       |
|   |   | Xámí na ití xuxa nani tuxa.                                       |
|   |   | Se queman teas altas de ocotes.                                   |
| d |   | Ja kayoo skutu jiin ña'na yuu kuii, jiin tutu kuijin.             |
|   |   | Nùú iin a nakatu té'e núú yùú kufi và'a.                          |
|   |   | En una se amarró una máscara de turquesa.                         |
| e |  | Nikaja'mu te nikatyíñu'ma   |
|   |   | Ña xuxa kana ñuma e kua'a nùú ra Ñu'u.                            |
|   |   | El hule humea para el Ñu'u.                                       |
| f |  | Jiin susia tuun, jakuu Tova jina'an.                              |
|   |   | Ña xuxa kayuña.   |
|   |   | El hule arde.   |

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>CEREMONIAS PARA LA COSECHA</p> <p><i>Los Primeros Señores participaron en el baile ceremonial para el dios de la Lluvia</i></p> <p>Ocho de los primeros Señores hicieron el baile para agradecer al Dios de la Lluvia por la cosecha, todos con su mazorca en una mano y en la otra un escudo, todos vestidos y enmascarados como el dios de la Lluvia:</p> |   | <p>VIKO ÑA KUENDA TYÍ'IO</p> <p><i>Ña nuú yuve taxá'a ña nixíyoo vikó Saví</i></p> <p>Ûnà na yuve taxa'a na ña ndakua na tu'u xindavi ini nùú Yuve Sàví ña và'a tyí'ina (ndiki'i na nuni) , takundi na xíni na ní í ndana ta inka ndá'a xínina toni, takundi na xíndixi na ta nixíyo te'é nùú na ta iyo nùú Sàví.</p> |
| 5  |    | <p>Nikasa'a yaa te nikaitya'a, nikajikoyava jiin ndi ndixri, ja nikatyíñu'u i'a Sau, Suan nikuu janikasa'a i'a ndoso, ja nikayaa xraan nuu.</p> <p>Ra yuve Komí Koó, xí'in yú'u koó,</p> <p>El Señor 4 Serpiente, con su boca de serpiente,</p>   |
| 6  |   | <p>ra yuve Uxá Koó, xí'in yuú xaní,</p> <p>el Señor 7 Serpiente, con su boca de sacrificio,</p>   |
| 7  |  | <p>ra yuve Uxá Kanda, xí'in yuú nduví ndika'a</p> <p>el Señor 7 Movimiento, con su boca preciosa de jaguar,</p>   |
| 8  |  | <p>ra yuve Uxá Saví, xí'in xíti yuú,</p> <p>el Señor 7 Lluvia, con su nariguera de Xipe,</p>  |
| 9  |  | <p>ra yuve Uxá Tatyí, xí'in yuú ña yuví</p> <p>el Señor 7 Viento, con su boca humana,</p>   |

|    |   |   |
|----|---|---|
| 10 |    |   |
|    |   | ra yuve Iin Míla kanu tikuií, xí'in yuú ndika'a<br>el Señor 1 Lagarto, con su boca de jaguar,                                       |
| 11 |    |   |
|    |   | Ra yuve iin Kanda, xí'in yu'ú ñaun<br>el Señor 9 Movimiento, con su boca de águila,   |
| 12 |   |   |
|    |   | Ra yuve Ûxà Isu, xí'in xiní isu:<br>el Señor 7 Venado, con su cabeza de venado.   |
|    |   |   |
|    |   | Ta ña'a kityiñu na xkua'a<br>Los objetos rituales eran:   |
| g  |  |   |
|    |   | iin yaxín xí'in tikuií yaa<br>una jícara con bebida blanca  |
| h  |  | ndutya kui'in, su'a<br>iin yaxín xí'in tikuií ndiáá,<br>y una jícara con bebida oscura,   |
|    |   |   |
| i  |  | nikanaskutu maa jiin sa'ma Sau<br>ña sama kuu vikó mií na tu'va kuendaa Sàví,<br>la tela ceremonial de los sacerdotes de la Lluvia, |
|    |   |   |
| j  |  | nikajantiun ita, tutu,<br>tutu, ita, yata, ña kaña.<br>papel, flor, coa y sonaja,   |
|    |   |   |
| k  |  | jiin katyini Sau,<br>ùnì ña'a xíndoni xí'ini Sàví,<br>tres tocados cónicos de la Lluvia,  |
|    |   |   |
| l  |  | níni koo ja nite'nde kani,<br>níi kòó nixa'ndia<br>la sangre de una serpiente cortada,  |
|    |   |   |
| m  |  |   |
|    |   | iin tiví tutu, ña ndakua na nda yuve Sàví,<br>una corona de papel, dedicada al Dios de la Lluvia,                                   |

|   |  |                                      |
|---|--|--------------------------------------|
| n |   | yata kaa te t̃indaxin                |
|   |  | iin kítá'án komí                     |
|   |  | un grupo de cuatro                   |
| o |   |                                      |
|   |  | iin nu kítá'án ùxà ití yakua,        |
|   |  | y un grupo de siete coas encorvadas, |
| p |   |                                      |
|   |  | iin kítá'án kòmí                     |
|   |  | un grupo de cuatro                   |
| q |  |                                      |
|   |  | iin kítá'án ùxà ndika ña nani.       |
|   |  | y un grupo de siete sonajas largas.  |



## Anexo 5

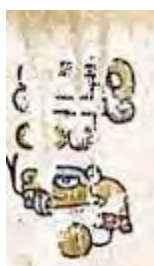
### ANEXO 5

#### COMPARACIÓN ENTRE EL CÓDICE Y LA FIESTA DE SAN MARCOS DE EL JICARAL

##### RITUALES EN APOALA

Ritual de Lluvia y Maíz, presentado como himno  
Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b: 139-141]

##### APOALA



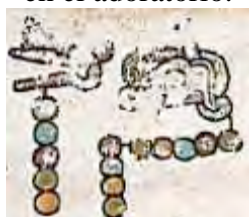
Año 3 Casa, día 1 Serpiente fue la  
fecha sagrada



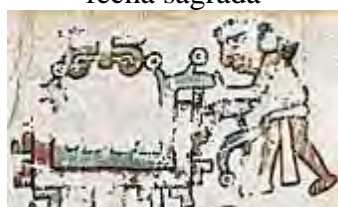
del ritual en Río con Manojó de  
Plumas [Apoala]:



Se celebra un ritual con procesión  
en el adoratorio.



Año 9 Conejo, día 5 Viento fue la  
fecha sagrada



##### EL JICARAL

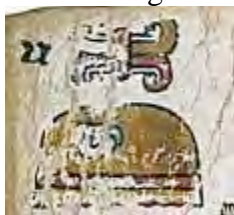
Cada 25 de Abril se celebra la fiesta del tata patrón  
San Marcos



del ritual de *Nuun Tiaxín* [El Jicaral]:



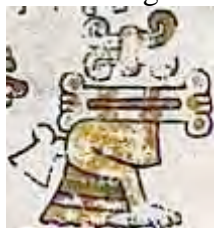
del ritual en el pozo sagrado: se  
saca el agua.



Se celebra el ritual encima de la  
montaña que vive y cuida.



Año 13 Conejo, día 2 Venado fue  
la fecha sagrada



del ritual para los huesos, atrás del  
monte.



Año 5 Caña, día 7 Hierba fue la  
fecha sagrada



Se celebra el ritual encima del monte del Señor de la  
Lluvia que vive y cuida.



atrás del monte del Señor de la Lluvia (foto del ritual  
del día de muertos).



del ritual en el adoratorio de los  
colmillos, en el adoratorio de la  
tierra:



se coloca leña amarrada en el  
adoratorio,



ante la casa de la iguana.



Ofrenda al árbol que florece,



en el adoratorio del Dios de la Lluvia



se coloca leña junto al altar,



Ofrenda al pie del Árbol de la Lluvia,



ofrenda para los muertos.



Del Primer Tiempo, de la época primordial.



Sopla el viento de donde sale el Sol,



sopla el viento que quema.



Don Marcelino pide al Señor Viento que no dañe la cosecha.



Se dobla la milpa, por el calor del Sol.



Se consulta el libro calendárico;





Los sacerdotes ancianos deliberan.



Don Marcelino durante el ritual.



Los sacerdotes queman teas bajo el cielo y en las cuevas



Don Marcelino quema velas bajo el cielo oscuro.



Con las mazorcas que se cortaron [de la milpa] del Ñuhu, con zacate, espigas y mazorcas,



los sacerdotes hacen ofrendas en las cuevas.



Don Marcelino hace ofrenda en el monte y cortará 33 pedazos de tortilla para Savi.



En la llanura se oye el canto de los difuntos y se ve el Envoltorio del dios de la Lluvia.



Así es como sale el agua.



El dios de la Lluvia habla y se sienta sobre palmas y hojas.



El Dios de la Lluvia habla con Don Marcelino a través de sus sueños y ve cómo se sienta sobre las sillas hechas con hojas.



El Ñu'u llora: la lluvia cae,



y las plantas brotan de la tierra.



y las plantas brotan de la tierra.



Hay agua para lavarse y bañarse.



El Ñu'u 7 Movimiento y la Señora Lluvia 7 Hierba reciben sus ofrendas:



montoncillos de tabaco



paquete de cigarros sobre el altar.



y una cazuela con pozole, (?)



y una olla con caldo de chivo.



vasijas con sangre



balde con sangre





y pulque,



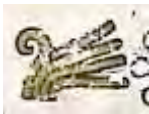
ala de pájaro



y cola de pájaro,



jade



y plumas de quetzal,



un corazón sangriento.



y aguardiente,



Algunas veces se ofrece un guajolote a Savi



unas entrañas sangrientas.



Es el rito y la cuenta.



Sube el humo de la ofrenda, como lo ordenan los Ñu'u, y ellos lo reciben.

Sube el humo de la ofrenda y el Señor de la Lluvia lo recibe.



Están cortados los mecates que entran en los terrenos, que miden los terrenos, el mecate grueso y el mecate delgado.



4Para el Ñu'u 7 Movimiento





y para Maíz de Lluvia 7 Hierba,



se celebra un ritual,



que consiste en la comida del  
Ñu'u.



que consiste en la comida del Dios de la Lluvia.



Ante ellos se colocan  
ordenadamente una red de  
mazorcas, matas con las espigas,  
con los *xilotes*, adornadas con  
papel blanco, rociado con hule  
negro.



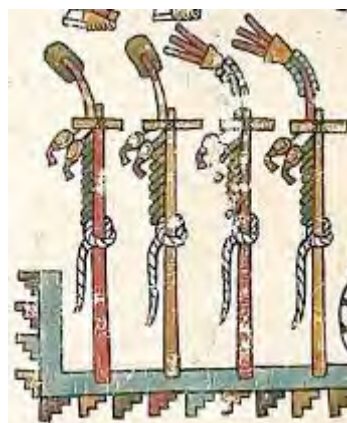
Una espiral de mazorcas muestra  
su cara,



una cadena de mazorcas se coloca  
sobre las hojas.



En el adoratorio



se erigen cruces, decoradas con  
mazorcas, colgadas de par en par.



En el altar



se construyen 33 collares con 33 flores colgadas de un  
palo encima de las piedras.



Se coloca una vasija de piedra con pulque.



Se coloca una botella de plástico con aguardiente.



Se queman teas altas de ocotes.



Se queman velas



En una se amarró una máscara de turquesa.

en los cirios se amarran flores con hojas.



El hule humea para el Ñuhu.



El hule arde.



## CEREMONIAS PARA LA COSECHA

*Los Primeros Señores participaron en el baile ceremonial para el dios de la Lluvia*

Ocho de los primeros Señores hicieron el baile para agradecer al dios de la Lluvia por la cosecha, todos con su mazorca en una mano y en la otra un escudo, todos vestidos y enmascarados como el dios de la Lluvia Anders, Jansen and Pérez Jiménez [1992b: 141-143]:



El Señor 4 Serpiente, con su boca de serpiente,



el Señor 7 Serpiente, con su boca de sacrificio,



el Señor 7 Movimiento, con su boca preciosa de jaguar,



el Señor 7 Lluvia, con su nariguera de Xipe,



el Señor 7 Viento, con su boca humana,



el Señor 1 Lagarto, con su boca de jaguar,



el Señor 9 Movimiento, con su boca de  
águila,



el Señor 7 Venado, con su cabeza de venado.



Los objetos rituales eran: una jícara con bebida blanca



y una jícara con bebida oscura



la tela ceremonial de los sacerdotes de la Lluvia



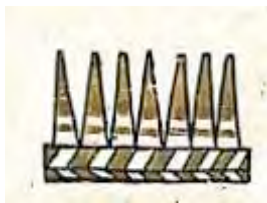
papel, flor, *coa* y sonaja



tres tocados cónicos de la Lluvia,



la sangre de una serpiente cortada,



una corona de papel dedicada al dios de la Lluvia,



un grupo de cuatro



33 conos con flores dulces

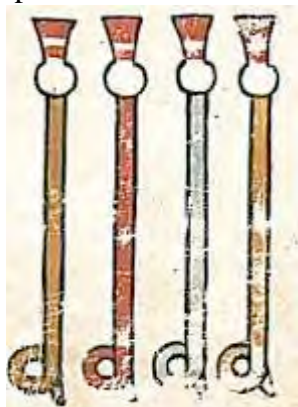


la sangre de un chivo cortado,





y un grupo de cuatro *coas* encorvadas,



un grupo de cuatro



y un grupo de siete sonajas largas.

ICONOGRAFÍA:  
Códice Vindobonensis 27-26

FOTOS:  
Bernardo Pérez Soler









## Anexo 6

### Tù'un kà'àn xí'in kuè'è

#### Palabras dichas a la enfermedad

#### Kà'àn Don Marcelino Lucas

*Don Marcelino habla*

#### Tiaa i kate ra Juan de Jesús Zurita

*Dictada por Mario Sánchez Luján y Juan de Jesús Zurita*

#### Naxkoni tù'un kúu-ra Juan de Jesús Zurita ta Joaquín Martínez Sánchez

*Traducidas por Juan de Jesús Zurita y Joaquín Martínez Sánchez*

#### Ndatiaa Antonio Guerra Arias

*Escrito por Antonio Guerra Arias*

#### Saludo

|              |  |               |                              |             |             |           |                |
|--------------|--|---------------|------------------------------|-------------|-------------|-----------|----------------|
| <b>00:06</b> | <b>Vityin</b>  | <b>ndá'vi</b> | <b>ixto'o</b> <sup>152</sup> |             |             |           |                |
|              | ahora  | pobre         | dueño                        |             |             |           |                |
|              | <i>Ahora el humilde dueño</i>                              |               |                              |             |             |           |                |
|              | <b>Vityin</b>  | <b>ndá'vi</b> | <b>to'o</b>                  | <b>yuvi</b> | <b>xà'á</b> | <b>un</b> |                |
|              | hoy  | humilde       | respeto                      | petate      | pie         | tú        |                |
|              | <i>Ahora humilidemente y con respeto, el petate por ti</i> |               |                              |             |             |           |                |
|              |  |               | <b>to'o</b>                  | <b>yu</b>   | <b>vi</b>   | <b>i</b>  | <b>xa'a un</b> |
|              |  |               | respeto                      | yo          | sagrado     | yo        | por tú         |

Lucas [2011c: 00:06]

#### Silla 30

|              |                                  |              |              |              |
|--------------|----------------------------------|--------------|--------------|--------------|
| <b>00:12</b> | <b>Òkò</b>                       | <b>ùxì</b>   | <b>yuví</b>  |              |
|              | veinte                           | diez         | petate       |              |
|              | <i>Treinta petates</i>           |              |              |              |
|              | <b>Òkò</b>                       | <b>ùxì</b>   | <b>tiàyù</b> |              |
|              | veinte                           | diez         | silla        |              |
|              | <i>Treinta sillas</i>            |              |              |              |
|              | <b>Òkò</b>                       | <b>ùxì</b>   | <b>kò'ó</b>  |              |
|              | veinte                           | diez         | plato        |              |
|              | <i>Treinta platos</i>            |              |              |              |
|              | <b>Òkò</b>                       | <b>ùxì</b>   | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b>   |
|              | veinte                           | diez         | sus jícara   | ellos        |
|              | <i>Treinta jícara de ustedes</i> |              |              |              |
| <b>00:18</b> | <b>Vityin</b>                    | <b>kakin</b> | <b>i</b>     | <b>yuví</b>  |
|              | ahora                            | pondré       | yo           | petate       |
|              | <i>Ahora pongo los petates</i>   |              |              |              |
|              | <b>xí'in</b>                     | <b>kakin</b> | <b>i</b>     | <b>tiàyù</b> |
|              | conjunción                       | pondré       | yo           | silla        |
|              | <i>Ahora pongo las sillas</i>    |              |              |              |

<sup>152</sup> Nahual, patrón, jefe, principal, especial, espíritu, demonio, alguien malo.

|                         |  |                   |                                |                               |                     |                           |                  |
|-------------------------|--|-------------------|--------------------------------|-------------------------------|---------------------|---------------------------|------------------|
| 00:23                   | Xà'á <sup>153</sup><br>pie<br><i>Por mi hijo</i>                                     | sè'e<br>hijo      | i<br>yo                        |                               |                     |                           |                  |
|                         | Xà'á<br>pie<br><i>Por mis animales</i>   | sànà<br>mi animal | i<br>yo                        |                               |                     |                           |                  |
| Determinación del lugar |  |                   |                                |                               |                     |                           |                  |
| 00:25                   | ¿Ndáa<br>dónde<br><i>¿Dónde se espantaron sus manos y brazos?</i>                    | ni<br>espantar    | yu'u<br>mano                   | nda'á <sup>154</sup><br>ellos |                     |                           |                  |
|                         | ¿Ndáa<br>dónde<br><i>¿Dónde se espantaron sus pies?</i>                              | ni<br>estpantar   | yu'u<br>pie                    | xa'á <sup>155</sup><br>ellos  | na<br>adv. pues     |                           |                  |
| 00:30                   | Á<br>Fue<br><i>¿Fue a la mitad del camino que les asustó el malo?</i>                | ma'ñú<br>medio    | ta<br>camino                   | ityí<br>hacer                 | yu'u<br>espantar    | na'a<br>diablo            | na<br>ellos      |
|                         | Á<br>que/en<br><i>¿Ocurrió en mitad de un pueblo que se asustaron?</i>               | ma'ñú<br>medio    | sava<br>algún                  | ñuu<br>pueblo                 | xikuu<br>ser (pas.) | xiyu'u<br>espantar (pas.) | na<br>ellos      |
|                         | Á<br>que/en<br><i>¿Fue en medio de alguna casa con un temblor que se espantaron?</i> | ma'ñú<br>medio    | sava<br>alguna                 | vè'è<br>río                   | xi'in<br>con        | ta'a<br>temblor           | yu'u<br>espantar |
|                         | Á<br>a<br><i>¿En la casa de la cascada?</i>  | ve'e<br>casa      | namí <sup>156</sup><br>cascada |                               |                     |                           |                  |
|                         | A<br>a<br><i>¿En la casa del manantial se asustaron?</i>                             | ve'e<br>casa      | ndò'yo<br>manantial            | ni<br>yo                      | yu'u<br>espantar    | na<br>ellos               |                  |

*Y mis animales*

## Presentación

|             |                   |   |                |  |  |  |  |
|-------------|-------------------|---|----------------|--|--|--|--|
| <b>01:0</b> |                   |   |                |  |  |  |  |
| <b>7</b>    | <b>Yù'ù</b><br>yo | <b>djanda'a</b><br>compongo<br><i>Yo compongo</i> |                |  |  |  |  |
|             | <b>Yù'ù</b><br>yo | <b>djanda'a</b><br>compongo                       | <b>i</b><br>yo |  |  |  |  |
|             |                   | <b>ndakuun</b><br>sobo<br><i>Yo sobo</i>          | <b>i</b><br>yo |  |  |  |  |

<sup>153</sup> De parte, en nombre de.

<sup>154</sup> No podrían agarrar las cosas si están temblando.

<sup>155</sup> No podrían caminar.

<sup>156</sup> El entorno de la cascada.

|                                |            |              |
|--------------------------------|------------|--------------|
| <b>ndakatia</b>                | <b>i</b>   | <b>nu</b>    |
| lavo                           | yo         |              |
| <i>Lavo dónde</i>              |            |              |
| <b>Ndakuun</b>                 | <b>ndu</b> | <b>kuè'è</b> |
| sobar                          | todo       | enfermedad   |
| <i>Sobo toda la enfermedad</i> |            |              |

Determinar el tiempo y el lugar

|   |              |                |                |              |                             |
|---|--------------|----------------|----------------|--------------|-----------------------------|
| <b>01:11</b>  | <b>Káá</b>   | <b>ùnà</b>     | <b>ni</b>      | <b>xi'i</b>  | <b>i</b>                    |
|   | las 8        | ocho           | (pas.)         | morir        | yo                          |
| <i>A las ocho del día de hoy</i>                            |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Káá</b>   | <b>ùxì</b>     | <b>uvi</b>     | <b>xi'in</b> | <b>i</b>                    |
|   | las          | diez           | dos            | sentir       | yo                          |
| <i>A las doce del día de hoy</i>                            |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Káá</b>   | <b>ùnì</b>     |                |              |                             |
|   | las          | tres           |                |              |                             |
| <i>A las tres</i>   |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Kakin</b> | <b>yuví</b>    |                |              |                             |
|   | pondré       | petate         |                |              |                             |
| <i>Pongo el petate</i>                                      |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Kakin</b> | <b>i</b>       | <b>tiàyù</b>   |              |                             |
|   | poner        | yo             | silla          |              |                             |
| <i>Yo pongo la silla</i>                                    |              |                |                |              |                             |
| <b>01:15</b>  | <b>Ma'ñú</b> | <b>sava</b>    | <b>ve'e</b>    | <b>nimà</b>  | <b>tonto</b> <sup>157</sup> |
|   | mitad        | alguna         | casa           | espíritu     | tonto                       |
| <i>En medio de la casa del espíritu tonto</i>               |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Ma'ñú</b> | <b>sava</b>    | <b>ve'e</b>    | <b>nimà</b>  | <b>ndivà'a</b>              |
|   | mitad        | alguna         | casa           | espíritu     | grosero                     |
| <i>En medio de la casa se encuentra el espíritu grosero</i> |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Ma'ñú</b> | <b>sava</b>    | <b>ini</b>     | <b>yu'u</b>  | <b>kuxi</b>                 |
|   | mitad        | alguna         | caliente       | boca         | comer                       |
| <i>En medio de alguna boca caliente que come</i>            |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Yó'o</b>  | <b>ní'i</b>    | <b>i</b>       | <b>yuví</b>  |                             |
|   | aquí         | traer          | yo             | petate       |                             |
| <i>Aquí traigo el petate</i>                                |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Yó'o</b>  | <b>ní'i</b>    | <b>i</b>       | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b>                  |
|   | aquí         | traigo         | yo             | plato        | ustedes                     |
| <i>Aquí traigo sus platos</i>                               |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Ta</b>    | <b>yu'u</b>    | <b>ndakuun</b> | <b>yu</b>    | <b>ndakatia</b>             |
|   | y            | yo             | sobo           | yo           | lavo                        |
| <i>Yo sobo y lavo</i>                                       |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Yù'ù</b>  | <b>ndakuun</b> |                |              |                             |
|   | yo           | sobo           |                |              |                             |
| <i>Yo sobo...</i>   |              |                |                |              |                             |
|   | <b>Yù'ù</b>  | <b>ndakun</b>  | <b>i</b>       |              |                             |
|   | yo           | sobo           | yo             |              |                             |

<sup>157</sup> Irrespetuoso

*Yo sobo...*

**Xà'á**      **sè'e**  
pie      hijo

*Por el hijo*

**Xà'á**      **sàná**      **un**  
pie      ganado      tú

*Por tu rebaño*

**Ora**      **káá**      **ùnà**      **ñùú**  
hora      hora      ocho      noche

*A las ocho de la noche*

**Ora**      **káá**      **ùxì**      **ñũu**  
hora      hora      diez      noche

*A las diez de la noche*

Presentar la realidad deseada

**01:3**

**2**      **Ndikò**      **và'a**      **nda'á**      **na**  
*se enfriará*<sup>158</sup>      bien      mano      ellos  
*Se les va a quitar la fiebre de las manos*

**Ndikò**      **va**      **xà'á**      **na**  
*se enfriará*      solo      pie      ellos  
*Se enfriarán solo sus pies*

**Ndikò**      **yu'ú**      **na**  
*enfirar (fut.)*      boca      ellos  
*Se enfriarán su bocas*

**01:3**

**6**      **Námá**      **koo**      **ndaa**  
sano y fuerte      están  
*Que estén (ellos) sanos y fuertes*

**Námá**      **koo**      **xà'á**  
sano y fuerte      madurarse      pie  
*Que crezcan sanos y fuertes*

**Námá**      **ko'o**      **ra**  
sano y fuerte  
*Que estén sanos y fuertes*

**Námá**      **koo**      **ndiku**      **ri**  
sano y fuerte      pronto      animal  
*Que crezcan sanos y fuertes*

**01:4**

**0**      **Yù'ù**      **xíkan**      **i**      **kìí**      **na**<sup>159</sup>  
yo      pedir      yo      día      ella  
*Yo pido para que tenga más días*

**Yù'ù**      **xíkan**      **i**      **kuiya**      **na**  
yo      pido      yo      año      ellos  
*Yo pido para que tenga más años*

**Ve'e**      **lin**      **tiàa**      **sí'i**  
casa      uno      hombre      mujer

<sup>158</sup> Calmar el fuego de la persona, la temperatura.

<sup>159</sup> Que no le falte nada, que esté bien.

*Casa de un hombre y/o mujer*

Pedir en el tiempo

|              |   |                          |                         |                            |
|--------------|---|--------------------------|-------------------------|----------------------------|
| <b>01:44</b> | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá estoy con los brazos cruzados</i>      | <b>númi</b><br>abrazo    | <b>nda'á</b><br>mano    | <b>i</b><br>yo             |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá estoy con los pies cruzados</i>        | <b>númi</b><br>abrazo    | <b>xà'á</b><br>pie      | <b>i</b><br>yo             |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mis hijos</i>                            | <b>sè'e</b><br>hijo      | <b>i</b><br>yo          |                            |
|              | <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mis animales</i>                         | <b>sà'nà</b><br>animal   | <b>i</b><br>yo          |                            |
|              | <b>Nuu</b><br>adv. Interrogativo<br><i>¿Qué tan grandes crecerán?</i> | <b>kanu</b><br>grande    | <b>kua'nu</b><br>crecer | <b>na</b><br>ellos         |
| <b>01:48</b> | <b>Ndakava</b><br>caen<br><i>Que no caigan con sus animales</i>       | <b>na</b>                | <b>xí'in</b><br>con     | <b>kití</b><br>animal      |
|              | <b>Ndakava</b><br>caer<br><i>Ellos se enfermaron</i>                  | <b>na</b><br>ellos       | <b>xí'in</b><br>con     | <b>kuè'è</b><br>enfermedad |
|              | <b>Sava</b><br>mitad<br><i>A media noche</i>                          | <b>ñũu</b><br>noche      |                         |                            |
|              | <b>Saa</b><br>Hasta<br><i>Hasta terminar el día</i>                   | <b>ndi'i</b><br>terminar | <b>kĩĩ</b><br>día       |                            |

Hablar con las enfermedades

|       |   |         |               |          |       |       |      |
|-------|---|---------|---------------|----------|-------|-------|------|
| 01:52 | Ni  | kaku    | tanikoo       | yaxi     | yu'u  |       |      |
|       | Donde                                     | nacer   | llaga/tumor   | comer    | boca  |       |      |
|       | Donde surge la llaga que la boca come     |         |               |          |       |       |      |
|       | Ni  | kaku    | tanikoo       | taví     |       |       |      |
|       | que                                       | nació   | llaga/tumor   | quebrar  |       |       |      |
|       | Nació la llaga que duele                  |         |               |          |       |       |      |
|       | Ni  | kaku    | tandiko       | ká'un    |       |       |      |
|       | que                                       | nació   | enfermedad(?) | ardiente |       |       |      |
|       | Nació una llaga que arde                  |         |               |          |       |       |      |
| 01:57 | Xikòo                                     | ña      | kòmí          | tútún    | nda'á | na    |      |
|       | llegar                                    | aux.    | cuatro        | esquina  | mano  | ellos |      |
|       | Llegó a las cuatro esquinas de sus brazos |         |               |          |       |       |      |
|       | Kòmí                                      | tútún   | xà'á          | na       |       |       |      |
|       | cuatro                                    | esquina | pie           | ellos    |       |       |      |
|       | A las cuatro esquinas de sus pies         |         |               |          |       |       |      |
| 02:00 | Ta  | yù'ù    | kúú           | ra       | ní'i  | i     | yuví |



y yo ser (pres actual) él trae yo petate  
*Yo soy el que está trayendo el petate*

---

**Ta** **yù'ù** **kúú** **ra** **ní'i** **i** **tiàyù**  
 y yo ser ra trae yo silla  
*Yo soy el que trajo la silla*

#### Hablar con las Enfermedades

---

**Ká'àn** **i** **xi'ì** **tàtyí** **sana**  
 hablar yo aquel aire malo  
*Hablo con el viento perdido\**

---

**Ká'àn** **i** **xi'ì** **tàtyí** **tonto**  
 hablar yo aquel aire tonto  
*Hablo con el viento tonto*

---

**Ká'àn** **xi'ì** **tàtyí** **ndivà'a**  
 hablar aquel aire destructor  
*Dile a aquel aire destructor*

---

**Ká'àn** **xi'ì** **nima** **nduu**  
 hablar aquel corazón tonto  
*¿Dile a su espíritu grueso?*

---

**Ká'àn** **xí'in** **nima** **ndivà'a**  
 decir a corazón destructor  
*¿Dile a su espíritu destructor?*

#### Negociar con la Enfermedad

---

**02:11** **Nùú** **ndikò** **kití**  
 donde se enfriarán animal  
*Donde se va a enfriar el animal*

---

**Nùú** **ndikò** **kuè'è**  
 donde se enfriarán enfermedad  
*Donde se va a enfriar la enfermedad*

---

**02:13** **Káá** **ùnà** **ñũu** **ra**  
 hora ocho noche (marc. text.)  
*Ocho de la noche*

---

**Káá** **ùxì** **ñũu** **ra**  
 hora diez noche  
*Diez de la noche*

---

**Kù'ùn** **i** **kakin** **yuví**  
 iré yo pondré petate  
*Voy a poner los petates*

---

**Kù'ùn** **i** **kakin** **tiàyù**  
 iré yo pondré silla  
*Voy a poner las sillas*

---

**02:17** **Ma'ñú** **sava** **ve'e** **xi'i** **tiaa**  
 centro alguna casa enfermo hombre  
*En el centro de alguna casa del hombre enfermo*

---

**Ma'ñú** **sava** **xi'i** **tiaa** **itia**  
 centro algún enfermo hombre tierno  
*En el centro de un joven*

---

**Ikán** **ko'o** **yuví**

|   |                |              |
|---|----------------|--------------|
| Allá  | poner          | petate       |
| <i>Allá se van a poner los petates</i>      |                |              |
| <b>Ikán</b>                                 | <b>koo</b>     | <b>tiàyù</b> |
| Allá  | estará         | silla        |
| <i>Allá es donde va a estar la silla</i>    |                |              |
| <b>Ikán</b>                                 | <b>ndíkò</b>   | <b>kití</b>  |
| Allá  | levantar/salir | animal       |
| <i>Allá se va a calmar los animalitos</i>   |                |              |
| <b>Ikán</b>                                 | <b>ndíkò</b>   | <b>kuè'è</b> |
| Allá  | se enfriará    | enfermedad   |
| <i>Allá donde se enfriará la enfermedad</i> |                |              |

#### Llamar a las casas de la enfermedad

|  |             |             |                           |              |
|--|-------------|-------------|---------------------------|--------------|
| <b>02:25</b>                           | <b>Ve'e</b> | <b>namí</b> | <b>ndító</b>              |              |
|  | casa        | cascada     | despierto                 |              |
| <i>La casa de la cascada despierta</i> |             |             |                           |              |
|  | <b>Ve'e</b> | <b>namí</b> | <b>tiákú</b>              |              |
|  | casa        | cascada     | vive                      |              |
| <i>La casa de la cascada viva</i>      |             |             |                           |              |
|  | <b>Ve'e</b> | <b>ñuu</b>  | <b>yukú<sup>160</sup></b> |              |
|  | casa        | pueblo      | monte                     |              |
| <i>Casa de los seres del monte</i>     |             |             |                           |              |
|  | <b>Ve'e</b> | <b>ñu'u</b> | <b>ndutiá</b>             |              |
|  | casa        | tierra      | brotar la semilla         |              |
| <i>Casa de la tierra arada</i>         |             |             |                           |              |
| <b>02:28</b>                           | <b>Ñàá</b>  | <b>nùù</b>  | <b>ii</b>                 | <b>yuví</b>  |
|  | Ahí         | donde       | estar                     | petate       |
| <i>Ahí donde está el petate</i>        |             |             |                           |              |
|  | <b>Ñàá</b>  | <b>nùù</b>  | <b>ii</b>                 | <b>tiàyù</b> |
|  | Ahí         | donde       | estar                     | silla        |
| <i>Ahí donde la silla</i>              |             |             |                           |              |

#### Advertir el peligro

|  |                 |               |                              |             |
|--|-----------------|---------------|------------------------------|-------------|
| <b>02:32</b>                             | <b>Kotoni</b>   | <b>lo'o</b>   | <b>tanikoo<sup>161</sup></b> | <b>yáxǐ</b> |
|  | cuidado         | pequeño       | llaga/tumor                  | morder      |
| <i>Cuidadito con la llaga que muerde</i> |                 |               |                              |             |
|  | <b>Koondiaa</b> | <b>tanikó</b> | <b>taví</b>                  |             |
|  | vigilar         | llaga         | quiebra                      |             |
| <i>Vigila la llaga que duele</i>         |                 |               |                              |             |
|  | <b>Koondiaa</b> | <b>tanikó</b> | <b>ka'un</b>                 |             |
|  | Vigilar         | llaga         | arder                        |             |
| <i>Vigila la llaga que arde</i>          |                 |               |                              |             |

#### Determinar el tiempo

|              |             |            |           |               |          |
|--------------|-------------|------------|-----------|---------------|----------|
| <b>02:38</b> | <b>Yó'o</b> | <b>kúú</b> | <b>nu</b> | <b>ndakun</b> | <b>i</b> |
|--------------|-------------|------------|-----------|---------------|----------|

<sup>160</sup> Seres dañinos que enferman a las personas.

<sup>161</sup> Enfermedad o animalito que muerde

|                           |                  |           |                 |          |
|---------------------------|------------------|-----------|-----------------|----------|
| aquí                      | ser              | donde     | sobo            | yo       |
| <i>Aquí es donde sobo</i> |                  |           |                 |          |
| <b>Yó'o</b>               | <b>kúú</b>       | <b>nu</b> | <b>ndakatia</b> | <b>i</b> |
| aquí                      | ser              | donde     | lavar           | yo       |
| <i>Aquí es donde lavo</i> |                  |           |                 |          |
| <b>Xà'á</b>               | <b>sè'e</b>      |           |                 |          |
| pie                       | hijo             |           |                 |          |
| <i>Por mis hijos</i>      |                  |           |                 |          |
|                           | <b>sáná</b>      | <b>i</b>  |                 |          |
|                           | animal           | yo        |                 |          |
|                           | Por mis animales |           |                 |          |

**Káá**

(conj. temp.)

|              |                                     |             |              |              |          |
|--------------|-------------------------------------|-------------|--------------|--------------|----------|
| <b>02:41</b> | <b>Káá</b>                          | <b>ùnà</b>  | <b>ni</b>    | <b>xi'i</b>  | <b>i</b> |
|              | (conj. temp.)                       | ocho        | (pas.)       | morir        | yo       |
|              | <i>A las ocho morí</i>              |             |              |              |          |
|              | <b>Káá</b>                          | <b>ùxì</b>  | <b>uvi</b>   | <b>xi'in</b> | <b>i</b> |
|              | (conj. temp.)                       | diez        | dos          | sentir       | yo       |
|              | <i>A las doce sentí</i>             |             |              |              |          |
|              | <b>Káá</b>                          | <b>ùnì</b>  | <b>xi'in</b> | <b>i</b>     |          |
|              | (conj. temp.)                       | tres        | sentir       | yo           |          |
|              | <i>A las tres sentí</i>             |             |              |              |          |
| <b>02:44</b> | <b>Ndí'kò</b>                       | <b>và'a</b> | <b>nda'á</b> | <b>na</b>    |          |
|              | enfriar                             | bien        | mano         | ellos        |          |
|              | <i>Se enfriarán bien sus brazos</i> |             |              |              |          |
|              | <b>Ndí'kò</b>                       | <b>xà'á</b> | <b>na</b>    |              |          |
|              | enfriar                             | pie         | ellos        |              |          |
|              | <i>Calmarán sus pies</i>            |             |              |              |          |
|              | <b>Ndí'kò</b>                       | <b>yu'ú</b> | <b>na</b>    |              |          |
|              | se enfrían                          | boca        | ellos        |              |          |
|              | <i>Calmarán sus bocas</i>           |             |              |              |          |
|              | <b>Ndí'kò</b>                       |             |              |              |          |
|              | enfriar                             |             |              |              |          |
|              | <i>Se enfriarán</i>                 |             |              |              |          |
| <b>02:46</b> | <b>Námá</b>                         | <b>koo</b>  | <b>na</b>    |              |          |
|              | sano y fuerte                       | estar       | ellos        |              |          |
|              | <i>Que estén sanos y fuertes</i>    |             |              |              |          |
|              | <b>Námá</b>                         | <b>kuxi</b> | <b>ndu</b>   |              |          |
|              | sano                                | comer       | nosotros     |              |          |
|              | <i>Que comamos para estar sanos</i> |             |              |              |          |

Advertir el peligro

|              |  |              |               |               |             |               |
|--------------|--|--------------|---------------|---------------|-------------|---------------|
| <b>02:48</b> | <b>Koto</b>                            | <b>ndu</b>   | <b>ña</b>     | <b>tanlko</b> | <b>ku'u</b> | <b>ra</b>     |
|              | Mirar                                  | nosotros     | cosa          | llaga         | ir          | (marc. text.) |
|              | <i>Cuidemos que no se vuelva llaga</i> |              |               |               |             |               |
|              | <b>Kôto</b>                            | <b>nyee</b>  | <b>tanikó</b> | <b>nduxan</b> |             |               |
|              | Mirar                                  | intensamente | llaga         | vomitara      |             |               |
|              | <i>Fíjate en la llaga con pus</i>      |              |               |               |             |               |

|  |                          |                         |                           |                        |
|--|--------------------------|-------------------------|---------------------------|------------------------|
| <b>Kôto</b><br>no                                  | <b>nduu</b><br>convertir | <b>e</b><br>esto        | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>túmí</b><br>aguante |
| <i>Que no se convierta en hinchazón de aguates</i> |                          |                         |                           |                        |
|  |                          |                         | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>kata</b><br>comezón |
| <i>Que dé comezón</i>                              |                          |                         |                           |                        |
| <b>Kôto</b><br>no                                  | <b>nduu</b><br>convertir | <b>e</b><br><b>esto</b> | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>túmí</b><br>aguante |
| <i>Que no sea hinchazón que da comezón</i>         |                          |                         |                           |                        |
|  |                          |                         | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>ka'un</b><br>arder  |
|  |                          |                         |                           | <b>xi'in</b><br>sentir |
| <i>Hinchazón que arde</i>                          |                          |                         |                           |                        |

## Presentación

|              |  |                       |                          |                              |  |
|--------------|--|-----------------------|--------------------------|------------------------------|--|
| <b>02:57</b> | <b>Yù'ù</b><br>Yo  | <b>kúú</b><br>ser     | <b>ra</b><br><b>él</b>   | <b>tiáyú</b><br>bueno/ silla | <b>ve</b><br><b>(marc. eva.)<sup>162</sup></b> |
|              | <i>Yo soy el hombre que trae el petate<sup>163</sup></i> |                       |                          |                              |  |
|              | <b>Yù'ù</b><br>Yo  | <b>kúú</b><br>ser     | <b>ra</b>                | <b>tiàa</b><br>hombre        | <b>xi'in</b><br>sentir                         |
|              | <i>Yo soy el hombre que siente</i>                       |                       |                          |                              |  |
|              |  |                       | <b>tiàa</b><br>hombre yo | <b>ní'i</b><br>traigo        | <b>yuví</b><br>petate                          |
|              | <i>el hombre que trae el petate</i>                      |                       |                          |                              |  |
|              | <b>Yù'ù</b><br>Yo  | <b>kúú</b><br>soy     | <b>tiàa</b><br>hombre yo | <b>ní'i</b><br>traigo        | <b>tiàyù</b><br>silla                          |
|              | <i>Yo soy el hombre que trae la silla</i>                |                       |                          |                              |  |
|              | <b>Tiàa</b><br>hombre                                    | <b>kà'àn</b><br>llamó | <b>a</b><br>cosa         | <b>kití</b><br>animal        |  |
|              | <i>El que invocó al animal</i>                           |                       |                          |                              |  |
|              | <b>Tiàa</b><br>hombre                                    | <b>kà'àn</b><br>llamó | <b>a</b><br>cosa         | <b>kuè'è</b><br>enfermedad   |  |
|              | <i>El que invocó al animal</i>                           |                       |                          |                              |  |
|              | <b>Tiàa</b><br>hombre                                    | <b>ndakun</b><br>soba | <b>ndakatia</b><br>lavo  | <b>kúú</b><br>soy            | <b>yù'ù</b><br>yo                              |
|              | <i>Yo soy el que soba y lava</i>                         |                       |                          |                              |  |
|              | <b>xa'a</b><br>por                                       | <b>se'e</b><br>hijo   |                          |                              |  |
|              | <i>por mis hijos</i>                                     |                       |                          |                              |  |
|              | <b>xa'a</b><br>por                                       | <b>sana</b><br>animal | <b>i</b><br>yo           |                              |  |
|              | <i>por mis animales</i>                                  |                       |                          |                              |  |
|              | <b>ka</b>  | <b>uxi</b><br>diez    | <b>uvi</b><br>dos        |                              |  |
|              | <i>A las diez</i>  |                       |                          |                              |  |
|              | <b>ka</b>  | <b>uvi</b><br>dos     | <b>ñuu</b><br>noche      |                              |  |
|              | <i>A las dos de la noche</i>                             |                       |                          |                              |  |

<sup>162</sup> Marcador de evaluación.<sup>163</sup> Yo soy el hombre del mundo.

|              |  |                      |                             |                           |                      |                     |
|--------------|--|----------------------|-----------------------------|---------------------------|----------------------|---------------------|
| <b>03:05</b> | <b>Ndatyina</b> <sup>164</sup><br>Recibir/guardar<br><i>Guardo la palabra de la Lluvia</i> | <b>i</b><br>yo       | <b>tù'un</b><br>palabra     | <b>Sàví</b><br>lluvia     |                      |                     |
|              | <b>Ndatyina</b><br>Recibir/guardar<br><i>Siembro la planta del vapor divino</i>            | <b>i</b><br>yo       | <b>itun</b><br>milpa        | <b>yòkò</b><br>divinidad  |                      |                     |
|              | <b>Ndatyina</b><br>Recibir/guardar<br><i>Siembro la hierba despierta/Siembro despierto</i> | <b>(yu)</b><br>yo    | <b>yùkù</b><br>hierba       | <b>ndító</b><br>despierta |                      |                     |
|              | <b>Ndatyina</b><br>Recibir/guardar<br><i>Siembro la hierba viva/ Siembro vivo</i>          | <b>(yu)</b><br>yo    | <b>yùkù</b><br>hoja         | <b>tiákú</b><br>vive      |                      |                     |
| <b>03:12</b> | <b>Ndaka</b><br>permanece<br><i>Permanece donde están ellos</i>                            | <b>un'u</b><br>donde | <b>ndósó</b><br>estar       | <b>na</b><br>ellos        |                      |                     |
|              | <b>Na</b><br>ellos<br>Los que el monte espantó   | <b>i</b><br>fueron   | <b>sa</b><br>(p. Causativo) | <b>yu'u</b><br>espantados | <b>yukú</b><br>monte | <b>xi'in</b><br>con |

## Advertencia

|              |  |                              |                              |                           |                        |  |
|--------------|--|------------------------------|------------------------------|---------------------------|------------------------|--|
| <b>03:15</b> | <b>Kôto</b><br>no<br><i>Mira que no se vuelva herida</i> | <b>ndo</b><br>nosotros       | <b>tanilkoó</b><br>herida    | <b>kuun</b><br>ir         |                        |  |
|              |  |                              | <b>Tanikoó</b><br>sangre (?) | <b>nduxan</b><br>vomita   |                        |  |
|              |  |                              | <b>Tanikoó</b><br>sangre (?) | <b>yáxĩ</b><br>muerte     |                        |  |
|              |  |                              | <b>Tanikoó</b><br>sangre (?) | <b>taví</b><br>duele      |                        |  |
|              | <b>Kôto</b><br>no  | <b>nduu</b><br>se conviertan | <b>e</b><br><b>cosa</b>      | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>túmí</b><br>aguates |  |
|              |  |                              |                              | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>kata</b><br>comezón |  |
|              |  |                              |                              |                           | <i>que dé comezón</i>  |  |
|              | <b>Koto</b><br>no  | <b>nduu</b><br>nosotros      | <b>e</b><br><b>cosa</b>      | <b>kuiñu</b><br>hinchazón | <b>túmí</b><br>aguates |  |
|              |  |                              |                              | <b>Kuiñu</b><br>hinchazón | <b>ka'un</b><br>dolor  |  |
|              |  |                              |                              |                           | <i>Que duela</i>       |  |

## Presentación

|              |             |             |          |             |
|--------------|-------------|-------------|----------|-------------|
| <b>03:24</b> | <b>Yo'o</b> | <b>ní'i</b> | <b>i</b> | <b>yuví</b> |
|--------------|-------------|-------------|----------|-------------|

<sup>164</sup> Sembrar, meter.

|                              |             |          |              |            |
|------------------------------|-------------|----------|--------------|------------|
| aquí                         | traer       | petate   |              |            |
| <i>Yo traigo el petate</i>   |             |          |              |            |
| <b>Yo'o</b>                  | <b>ní'i</b> | <b>i</b> | <b>tiàyù</b> |            |
| aquí                         | traer       |          | silla        |            |
| <i>Yo traigo la silla</i>    |             |          |              |            |
| <b>Yo'o</b>                  | <b>ní'i</b> | <b>i</b> | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b> |
| aquí                         | traer       |          | plato        | ustedes    |
| <i>Yo traigo el plato</i>    |             |          |              |            |
| <b>Yo'o</b>                  | <b>ní'i</b> | <b>i</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| aquí                         | traer       |          | jícara       | ustedes    |
| <i>Yo traigo sus jícaras</i> |             |          |              |            |

### Llamar a las enfermedades

|   |                |                              |              |              |              |              |
|---|----------------|------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| <b>03:28</b>  | <b>Kíí</b>     | <b>ndikò</b>                 | <b>kití</b>  |              |              |              |
|   | día            | enfriará                     | animal       |              |              |              |
| <i>El día que va a calmar al animal</i>                   |                |                              |              |              |              |              |
|   | <b>Kíí</b>     | <b>ndikò</b>                 | <b>kuè'è</b> |              |              |              |
|   | día            | enfriará                     | enfermedad   |              |              |              |
| <i>El día que va a calmar la enfermedad</i>               |                |                              |              |              |              |              |
| <b>03:31</b>  | <b>Nikaku</b>  | <b>Tindakú<sup>165</sup></b> |              |              |              |              |
|   | nació          | lombriz                      |              |              |              |              |
| <i>Nació la lombriz</i>                                   |                |                              |              |              |              |              |
|   | <b>Nikaku</b>  | <b>e</b>                     | <b>ve'e</b>  | <b>yukú</b>  |              |              |
|   | nacer          | cosa                         | casa         | montaña      |              |              |
| <i>Nació en la casa de la montaña</i>                     |                |                              |              |              |              |              |
|   | <b>Tindakú</b> | <b>nikaku</b>                | <b>e</b>     | <b>ve'e</b>  | <b>ánimà</b> | <b>tonto</b> |
|   | Lombriz        | (pret.) nacer                | cosa         | casa         | corazón      | tonto        |
| <i>La lombriz que nació en la casa del espíritu tonto</i> |                |                              |              |              |              |              |
|   | <b>Tindakú</b> | <b>nikaku</b>                | <b>e</b>     | <b>ve'e</b>  | <b>ánimà</b> | <b>nya'a</b> |
|   | Lombriz        | (pret.) nacer                | cosa         | casa         | corazón      | oscuro       |
| <i>La lombriz nació en la casa del espíritu oscuro</i>    |                |                              |              |              |              |              |
| <b>03:39</b>  | <b>Tyáan</b>   | <b>nduu</b>                  | <b>kití</b>  |              |              |              |
|   | por allí       | estar                        | animal       |              |              |              |
| <i>Por allí está el animal</i>                            |                |                              |              |              |              |              |
|   | <b>Tyáan</b>   | <b>nduu</b>                  | <b>kue'e</b> | <b>xi'in</b> | <b>kòó</b>   |              |
|   | por allí       | estar                        | enfermedad   | con          | culebra      |              |
| <i>Por allí está la enfermedad con la culebra</i>         |                |                              |              |              |              |              |
| <b>03:42</b>  | <b>ni</b>      | <b>Xikòo</b>                 | <b>rí</b>    | <b>kòmí</b>  | <b>tutun</b> |              |
|   | (pas.)         | asentar                      | animal       | cuatro       | esquinas     |              |
| <i>Ahí se asentó el animal en las cuatro esquinas</i>     |                |                              |              |              |              |              |
|   |                |                              | <b>komi</b>  | <b>komí</b>  | <b>tútún</b> | <b>ini</b>   |
|   |                |                              | tener (fut.) | cuatro       | esquina      | dentro       |
| <i>Va a tener cuatro esquinas dentro de ellos</i>         |                |                              |              |              |              |              |
|   |                |                              | <b>komí</b>  | <b>tutun</b> | <b>na</b>    |              |
|   |                |                              | cuatro       | esquina      | ellos        |              |
| <i>En sus cuatro esquinas</i>                             |                |                              |              |              |              |              |
|   |                |                              | <b>komí</b>  | <b>tutun</b> | <b>nda'a</b> | <b>na</b>    |
|   |                |                              | cuatro       | esquina      | mano         | ellos        |

<sup>165</sup> Animalito de la enfermedad.

|   |  |                                    |  |                      |                |                |
|---|--|------------------------------------|--|----------------------|----------------|----------------|
|   |  |                                    | ?  |                      |                | na<br>ellos    |
|   |  |                                    | (No se entiende)                         |                      |                |                |
|   |  |                                    | komí<br>cuatro                           | tutun<br>esquina     | xà'á<br>pie    | na<br>ellos    |
|   |  |                                    | Ahí están las cuatro esquina de sus pies |                      |                |                |
| 03:49                                   | Ta<br>y                                      | vityin<br>ahora                    | yu                                       | kakin<br>extender    | i<br>yo        | yuví<br>petate |
|   | Ahora extendiendo el petate                  |                                    |  |                      |                |                |
|   |  | yù'ù<br>yo                         | kakin                                    | i<br>yo              | tiàyù<br>silla |                |
|   | Ahora pongo la silla                         |                                    |  |                      |                |                |
| 03:52                                   | Uun<br>si                                    | Ma'ñú<br>centro                    | sava<br>mitad                            | ri<br>animal         |                |                |
|   | Sí, en medio a la mitad del animal,          |                                    |  |                      |                |                |
|   | ini<br>dentro                                | ve'e<br>casa                       | yuku<br>montaña                          |                      |                |                |
|   | dentro de la casa de la montaña,             |                                    |  |                      |                |                |
|   | xi'in<br>con                                 | yuvi<br>petate                     | yu<br>yo                                 | ku'un<br>ir          | xi'in<br>con   | i<br>yo        |
|   | con el petate que yo llevo                   |                                    |  |                      |                |                |
| Crear una imagen de la realidad deseada |  |                                    |  |                      |                |                |
|   | Yó'o<br>aquí                                 | ndìxàà<br>regresar                 | yuví<br>petate                           |                      |                |                |
|   | Aquí regresaron los petates                  |                                    |  |                      |                |                |
|   | Yó'o<br>aquí                                 | Ndìxàà<br>regresar (perf.)         | tiàyù<br>silla                           |                      |                |                |
|   | Aquí han regresado las sillas                |                                    |  |                      |                |                |
|   | Yó'o<br>aquí                                 | kúú<br>ser                         | nùú<br>donde                             | ndìko<br>enfrier     | kití<br>animal |                |
|   | Aquí es donde se van a calmar los animales   |                                    |  |                      |                |                |
|   | Ndíkò<br>enfría                              | kuè'è <sup>166</sup><br>enfermedad |  |                      |                |                |
|   | Se va a calmar la enfermedad                 |                                    |  |                      |                |                |
| 04:02                                   | Ndatyimiyo<br>secar mero aquí                | tindakú<br>lombriz                 |  |                      |                |                |
|   | Se secará la lombriz,                        |                                    |  |                      |                |                |
|   | ndatù'un<br>platicar                         | i<br>yo                            | tù'un<br>palabra                         | savi<br>lluvia       | ra<br>,        |                |
|   | hablaré la palabra de la lluvia,             |                                    |  |                      |                |                |
|   | tu<br>también                                | itu<br>planta                      | yoko<br>vapor divino                     |                      |                |                |
|   | y también la planta del vapor divino         |                                    |  |                      |                |                |
| 04:07                                   | Koto<br>mirar                                | ndu<br>nosotros                    | taniko<br>enfermedad                     | kuun<br>llegar a ser |                |                |
|   | Tengamos cuidado que no se vuelva enfermedad |                                    |  |                      |                |                |
|   | Tanikoó                                      | nduxan                             |  |                      |                |                |

<sup>166</sup> Enfermedad, odio, espíritu enojado, enfado.

enfermedad vomitar

*enfermedad que vomita*

---

|             |              |             |
|-------------|--------------|-------------|
| <b>Koto</b> | <b>nduu</b>  | <b>kití</b> |
| no          | se convierta | animal      |

*Tengamos cuidado con los animales*

---

|             |              |              |           |
|-------------|--------------|--------------|-----------|
| <b>Kôto</b> | <b>nduu</b>  | <b>kuè'è</b> | <b>un</b> |
| no          | se convierta | enojar       | tú        |

*Que no se enojen*

Presentarse a sí mismo

---

|             |    |             |             |
|-------------|----|-------------|-------------|
| <b>Yù'ù</b> | ra | <b>ní'i</b> | <b>yuví</b> |
| yo          | él | traer       | petate      |

*Yo soy el que trae los petates*

---

|             |    |             |              |
|-------------|----|-------------|--------------|
| <b>Yù'ù</b> | ra | <b>ní'i</b> | <b>tiàyù</b> |
| yo          | él | traer       | silla        |

*Yo soy el que trae las sillas*

---

|             |    |             |             |
|-------------|----|-------------|-------------|
| <b>Yù'ù</b> | ra | <b>ní'i</b> | <b>kò'ó</b> |
| yo          | él | traer       | plato       |

*Yo soy el que trae los platos*

---

|             |    |             |              |            |
|-------------|----|-------------|--------------|------------|
| <b>Yù'ù</b> | ra | <b>ní'i</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| Yo          | él | traer       | jícara       | ustedes    |

*Yo soy el que trae sus jícaras*

---

|             |                |
|-------------|----------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ndakoun</b> |
| yo          | sobo           |

*Yo sobo*

---

|             |                 |          |
|-------------|-----------------|----------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ndakatia</b> | <b>i</b> |
| yo          | lavo            | yo       |

*Yo lavo*

---

|             |                |
|-------------|----------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ndakuun</b> |
| yo          | sobo           |

*Yo sobo*

---

|             |            |            |            |            |
|-------------|------------|------------|------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ora</b> | <b>káá</b> | <b>ùnà</b> | <b>ñũu</b> |
| mitad       | hora       | ora        | ocho       | noche      |

*A la mitad de la hora a las ocho de la noche...*

---

**káá..**

Que se agarre

---

|              |                  |             |            |             |
|--------------|------------------|-------------|------------|-------------|
| <b>04:22</b> | <b>Ndatiin-a</b> | <b>a</b>    | <b>itu</b> | <b>saví</b> |
|              | agarre           | <b>esto</b> | milpa      | lluvia      |

---

*Que se agarre a la tierra la milpa de la lluvia<sup>167</sup>*

|                |          |            |             |
|----------------|----------|------------|-------------|
| <b>Ndatiin</b> | <b>a</b> | <b>itu</b> | <b>yòkò</b> |
| agarre         |          | milpa      | cultivo     |

---

*Que se agarre a la tierra la milpa del cultivo*

|                |          |             |               |
|----------------|----------|-------------|---------------|
| <b>Ndatiin</b> | <b>a</b> | <b>yuvà</b> | <b>tyityi</b> |
| agarre         |          | hierba      | ojote         |

---

*Que se agarre a la tierra la mata de ojote*

<sup>167</sup> Que sus raíces sean fuertes.



**Níí**      **tiákú**  
 sangre      vive  
*Sangre viva*

---

**04:26 Kaka ndosó na**  
 anda      pecho      ello  
*Andar con sus pechos*<sup>168</sup>

---

**Ma'ñú sava ini ve'e ¿ kuyu kuxi**  
 mitad      en medio      adentro      casa      comer (fut.)  
*A la mitad , en medio y adentro de la casa.. comer*

Invitarlos a comer

---

**04:?? Íyo yuví ndo**  
 haber      petate      ustedes  
*Hay petates para ustedes*

---

**Íyo tiàyù ndo**  
 haber      silla      ustedes  
*Hay sillas para ustedes*

---

**Íyo kò'ó ndo**  
 haber      plato      ustedes  
*Hay platos para ustedes*

---

**Íyo yaxí-ndó ndo**  
 hay      jícara      ustedes  
*Hay jícaras para ustedes*

---

**Yù'ù ndakuun**  
 yo      sobo  
*Yo sobo*

---

**Yù'ù ndakatia**  
 yo      lavo  
*Yo lavo*

---

**Yù'ù ndakuun**  
 yo      sobo  
*Yo sobo*

---

**Ora káá ùnà ññu**  
 hora      ora      ocho      noche  
*A las ocho de la noche*

---

**Káá ùxì ññu**  
 ora      diez      noche  
*A las diez de la noche*

---

**Nanduku na yuví**  
 buscaron      petate  
*Buscaron los petates*

---

**Nandukú na tiayú**  
 buscar      ellos      silla  
*Buscaron las sillas*

---

**Nandukú na kò'ó**  
 buscaron      ellos      plato  
*Buscaron los platos*

---

**Nanduku na yaxín ndó**

---

<sup>168</sup> Brincando sobre las piedras.

buscar ellos jícara ustedes  
*Buscaron las jícaras*

Llamar a las enfermedades

|       |  |               |         |      |          |       |
|-------|--|---------------|---------|------|----------|-------|
| 04:41 | Ìn   | kaá           | ndikaà  | ve'e | ánimà    | tonto |
|       | nueve  | allá          | estar   | casa | espíritu | tonto |
|       | <i>Nueve que están adentro de la casa del espíritu tonto</i> |               |         |      |          |       |
|       | Ánimà  | ndìvà'a       |         |      |          |       |
|       | espíritu   | malo          |         |      |          |       |
|       | <i>Espíritu malo</i>   |               |         |      |          |       |
|       | Ìn   | kaxĩ          | ndo     |      |          |       |
|       | nueve  | comer (pres.) | ustedes |      |          |       |
|       | <i>Nueve comiendo</i>  |               |         |      |          |       |
|       | Ìn   | kò'ó          | ndo     |      |          |       |
|       | nueve  | plato-ustedes | ustedes |      |          |       |
|       | <i>Nueve platos de ustedes</i>                               |               |         |      |          |       |

Silla 25

04:49

|  |             |              |            |
|--|-------------|--------------|------------|
| <b>Òkò</b>                               | <b>ù'ùn</b> | <b>yuví</b>  |            |
| veinte                                   | cinco       | petate       |            |
| <i>Veinte y cinco petates</i>            |             |              |            |
| <b>Òkò</b>                               | <b>ù'ùn</b> | <b>tiàyù</b> |            |
| veinte                                   | cinco       | silla        |            |
| <i>Veinte y cinco sillas</i>             |             |              |            |
| <b>Òkò</b>                               | <b>ù'ùn</b> | <b>kò'ó</b>  |            |
| veinte                                   | cinco       | plato        |            |
| <i>Veinte y cinco platos</i>             |             |              |            |
| <b>Òkò</b>                               | <b>ù'ùn</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| veinte                                   | cinco       | jícara       | ustedes    |
| <i>Veinte y cinco jícaras de ustedes</i> |             |              |            |

Invitar a más lugares

|       |   |                     |                        |                               |                    |
|-------|---|---------------------|------------------------|-------------------------------|--------------------|
| 04:54 | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa de la noche que busca traerlos</i>         | <b>ñũu</b><br>noche | <b>ndúkú</b><br>busca  | <b>ní'i</b><br>traer (pres.)  | <b>na</b><br>ellos |
|       | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa de la noche que busca pastorearlos</i>     | <b>ñũu</b><br>noche | <b>ndúkú</b><br>busca  | <b>ndiáka-na</b><br>pastorear | <b>na</b>          |
|       | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa de la noche que busca traerlos</i>         | <b>ñũu</b><br>noche | <b>ndúkú</b><br>buscar | <b>ní'i</b><br>traer          | <b>na</b><br>ellos |
|       | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa de la noche que busca aguates de ellos</i> | <b>ñũu</b><br>noche | <b>ndúkú</b><br>buscar | <b>túmí</b><br>aguate         | <b>na</b><br>ellos |
| 05:00 | <b>Ndoko</b> <sup>169</sup><br>redondo<br>(?)                             | <b>yaa</b><br>(?)   | <b>visú</b><br>(?)     |                               |                    |
|       | <b>Ndokó</b><br>redondo<br>(?)  | <b>yusú</b><br>(?)  |                        |                               |                    |

<sup>169</sup> Langosta

|              |   |                         |                                 |                         |                         |
|--------------|---|-------------------------|---------------------------------|-------------------------|-------------------------|
|              | <b>Ndokó</b><br>redondo<br>El árbol está redondo <sup>170</sup>                     | <b>tún</b><br>árbol     |                                 |                         |                         |
|              | <b>Ndokó</b><br>redondo<br>(?)  | <b>koto</b><br>(?)      |                                 |                         |                         |
|              | <b>Ndokó</b><br>redondo<br><i>Volar redondo</i>                                     | <b>ndátyí</b><br>vuela  |                                 |                         |                         |
|              | <b>Ndokó</b><br>redondo<br><i>Correr redondo</i>                                    | <b>ndáva</b><br>corre   |                                 |                         |                         |
| <b>05:07</b> | <b>Ñàá</b><br>ahí<br><i>Ahí voy a dejar en la iglesia...</i>                        | <b>kù'ùn</b><br>iré     | <b>i</b><br>yo                  | <b>ndiáka</b><br>llevar | <b>i</b><br>yo          |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Iglesia</i>   | <b>ñu'u</b><br>fuego    | <b>ko</b><br>(?)                | <b>nivi</b><br>gente    |                         |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Ellos pastorean en la iglesia</i>                         | <b>ñu'u</b><br>fuego    | <b>ndiáka</b><br>pastorear      | na<br>ellos             |                         |
| <b>05:10</b> | <b>Yukú</b><br>montaña<br><i>Montaña escondida</i>                                  | <b>nii</b>              | <b>sè'é</b><br>escondido/oculto |                         |                         |
|              | <b>Kavá</b><br>roca<br><i>Roca escondida</i>  | <b>nii</b>              | <b>sè'é</b><br>escondido/oculto |                         |                         |
|              | <b>Yukú</b><br>montaña<br><i>Montaña...</i>   | <b>tátá</b><br>(?)      |                                 |                         |                         |
|              | <b>Kavá</b><br>roca<br><i>Roca...</i>   | <b>tátá</b><br>(?)      |                                 |                         |                         |
|              | <b>Yukú</b><br>montaña<br><i>Montaña porosa</i>                                     | <b>ndikii</b><br>poroso |                                 |                         |                         |
|              | <b>Kavá</b><br>roca<br><i>Roca porosa</i>   | <b>ndikii</b><br>poroso |                                 |                         |                         |
| <b>05:18</b> | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá voy a dejar</i>                                      | <b>kù'ùn</b><br>ir      | <b>a</b><br><b>cosa</b>         | <b>ndiáka</b><br>llevar | <b>i</b><br>yo          |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo no pensé sobre el calor que estaba haciendo</i>          | <b>kö</b><br><b>no</b>  | <b>niká'án</b><br>pensar (pas.) | <b>i</b><br>yo          | <b>xà'á</b><br>pie      |
|              | <b>Ndiáka</b> <sup>171</sup><br>cuidar<br><i>Cuiden a los hijos de mis animales</i> | <b>sè'e</b><br>hijo     | <b>sàna</b><br>animal           | <b>i</b><br>yo          | <b>i'ní</b><br>caliente |

<sup>170</sup> Le cortaron la punta al árbol.

<sup>171</sup> Guiar, pastorear.

Evocar una realidad deseada

|              |   |                                    |                        |                          |  |
|--------------|---|------------------------------------|------------------------|--------------------------|--|
| <b>05:21</b> | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá que esté sanos el animal</i>             | <b>námá</b><br>sano                | <b>koo</b><br>estar    | <b>rí</b><br>animal      |  |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá que crezca sano y fuerte (el animal)</i> | <b>namá</b><br>sano                | <b>kuanu</b><br>crecer | <b>rí</b><br>animal      |  |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá recibe dos tipos de pasto</i>            | <b>ndaki'in</b><br>recibirá        | <b>ri</b><br>animal    | <b>itia</b><br>pasto     | <b>viyu</b> <sup>172</sup><br>pasto grande |
|              | <b>Ndaki</b><br>recibir<br><i>Allá recibe (el animal) pasto hermoso</i> | <b>ri</b><br>animal                | <b>itia</b><br>pasto   | <b>ndatun</b><br>hermoso |  |
|              | <b>Yùkù</b><br>hoja<br><i>Hoja bonita</i>                               | <b>nduvi</b><br>bonita             |                        |                          |  |
|              | <b>Yùkù</b><br>hoja<br><i>Hoja preciosa</i>                             | <b>ndatun</b>                      |                        |                          |  |
|              | <b>Nùú</b><br>cara<br><i>Donde estará</i>                               | <b>kaa</b><br>estará               | <b>ri</b><br>animal    |                          |  |
|              | <b>Nùú</b><br>cara<br><i>Donde crecerá</i>                              | <b>kua'un</b><br>crecer            | <b>ri</b><br>animal    |                          |  |
| <b>05:34</b> | <b>Xiki</b><br>pido<br><i>Pido por el nombre de ellos</i>               | <b>kiivi</b> <sup>173</sup><br>día | <b>na</b><br>ellos     |                          |  |
|              | <b>Xíkàn</b><br>pido<br><i>Pido por sus años</i>                        | <b>i</b><br>yo                     | <b>kuìyà</b><br>año    | <b>na</b><br>ellos       |  |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa del viento</i>                           | <b>tàtyí</b><br>viento             |                        |                          |  |
|              | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Hay petates</i>                                 | <b>yuví</b><br>petate              |                        |                          |  |
|              | <b>Íyo</b><br>haber<br><i>Están ustedes</i>                             | <b>ndó</b><br>ustedes              |                        |                          |  |
|              | <b>Ñàá</b><br>Allí<br><i>Están ustedes</i>                              | <b>mií</b><br>mero                 | <b>ndo</b><br>ustedes  |                          |  |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte<br><i>Vente y cinco petates</i>                    | <b>ù'un</b><br>cinco               | <b>yuví</b><br>petate  |                          |  |
|              | <b>Òkò</b><br>veinte  | <b>ù'un</b><br>cinco               | <b>tiàyù</b><br>silla  | <b>ndo</b><br>ustedes    |  |

<sup>172</sup> Ndiyu es codorniz.

<sup>173</sup> Tal vez se refiera a su fecha de nacimiento que coincide con su nombre.

Vente y cinco sillas de ustedes

Silla 20

|              |                       |                  |
|--------------|-----------------------|------------------|
| <b>05:40</b> | <b>Òkò</b>            | <b>yuví</b>      |
|              | veinte                | petate           |
|              | <i>Veinte petates</i> |                  |
|              | <b>Òkò</b>            | <b>tiàyù</b>     |
|              | veinte                | silla            |
|              | <i>Veinte sillas</i>  |                  |
|              | <b>Òkò</b>            | <b>kò'ó</b>      |
|              | veinte                | plato            |
|              | <i>Veinte platos</i>  |                  |
|              | <b>Òkò</b>            | <b>yaxín ndo</b> |
|              | veinte                | jícara ustedes   |
|              | <i>Veinte jícaras</i> |                  |

Brujería

|              |  |             |             |                            |                |
|--------------|--|-------------|-------------|----------------------------|----------------|
| <b>05:44</b> | <b>Tási</b>  | <b>káni</b> | <b>ve'e</b> | <b>ndiàyù</b>              | <b>yukú</b>    |
|              | brujo  | pega        | casa        | lodo                       | montaña        |
|              | <i>Brujería que pega en la casa del lodo de la montaña</i> |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káni</b> | <b>ve'e</b> | <b>ndiutiá</b>             |                |
|              | brujo  | pegar       | casa        | brilla                     |                |
|              | <i>Brujería que pega en la casa que brilla</i>             |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káni</b> | <b>ve'e</b> | <b>ndiàyù</b>              | <b>yukú</b>    |
|              | brujo  | pegar       | casa        | lodo                       | montaña        |
|              | <i>Brujería que pega en la casa del lodo de la montaña</i> |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>mií</b>                 |                |
|              | brujo  | está (?)    | casa        | mero                       |                |
|              | <i>Brujería que está en mi casa</i>                        |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>(?)</b>                 |                |
|              | brujo  | está        | casa        |                            |                |
|              | <i>Brujería que está en la casa...</i>                     |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>tuun</b>                |                |
|              | brujo  | está        | casa        | firme                      |                |
|              | <i>Brujería que está en la casa del poderoso</i>           |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>yukú</b>                | <b>ñu'ma</b>   |
|              | brujo  | esta        | casa        | montaña                    | humo           |
|              | <i>Brujería que está en la casa de la montaña de humo</i>  |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>timii<sup>174</sup></b> |                |
|              | brujo  | esta        | casa        | abeja                      |                |
|              | <i>Brujería que está en la casa del avispon</i>            |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>káá</b>  | <b>ve'e</b> | <b>ndakaà</b>              | <b>tindakú</b> |
|              | brujo  | esta        | casa        | está (?)                   | parásito       |
|              |  |             |             |                            | nacer (pas.)   |
|              | <i>Brujería que está en la casa de la lobriz que nació</i> |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>yáxī</b> |             |                            |                |
|              | brujo  | muerde      |             |                            |                |
|              | <i>Brujería que muerde</i>                                 |             |             |                            |                |
|              | <b>Tási</b>  | <b>tavi</b> |             |                            |                |
|              | brujo  | duele       |             |                            |                |
|              | <i>Brujería que duele</i>                                  |             |             |                            |                |

<sup>174</sup> Abeja carpintera. Animal tipo avispa.

|                |   |                          |                            |              |                  |
|----------------|---|--------------------------|----------------------------|--------------|------------------|
|                | <b>Tási</b>                             | <b>yáxǐ</b>              |                            |              |                  |
|                | brujo                                   | muerde                   |                            |              |                  |
|                | <i>Brujería que muerde</i>              |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Tási</b>                             | <b>kà'un</b>             |                            |              |                  |
|                | brujo                                   | arde                     |                            |              |                  |
|                | <i>Brujería que arde.</i>               |                          |                            |              |                  |
| Leer la sillas |   |                          |                            |              |                  |
| <b>05:59</b>   | <b>Ta</b>                               | <b>yó'o</b>              | <b>ndàxaa</b>              | <b>yuví</b>  |                  |
|                | pues                                    | aquí                     | llegó                      | peteate      |                  |
|                | <i>Pues aquí llegaron los petates</i>   |                          |                            |              |                  |
|                |   |                          | <b>Ndàxaa</b>              | <b>tiàyù</b> |                  |
|                |   |                          | llegó                      | silla        |                  |
|                |   |                          | <i>Llegaron las sillas</i> |              |                  |
| <b>06:02</b>   | <b>Íyo</b>                              | <b>yuví</b>              | <b>ndo</b>                 |              |                  |
|                | Está                                    | petates                  | ustedes                    |              |                  |
|                | <i>Están sus petates</i>                |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Íyo</b>                              | <b>tiàyù</b>             | <b>ndo</b>                 |              |                  |
|                | Está                                    | sillas                   | ustedes                    |              |                  |
|                | <i>Están sus sillas</i>                 |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Íyo</b>                              | <b>kò'ó</b>              | <b>ndo</b>                 |              |                  |
|                | Está                                    | platos                   | ustedes                    |              |                  |
|                | <i>Están sus platos</i>                 |                          |                            |              |                  |
| <b>06:05</b>   | <b>Vityin</b>                           | <b>koo</b>               | <b>yuví</b>                |              |                  |
|                | ahora                                   | siéntense                | petate                     |              |                  |
|                | <i>Ahora pongo los petates</i>          |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Vityin</b>                           | <b>koo</b>               | <b>tiayu</b>               |              |                  |
|                | ahora                                   | siéntense                | silla                      |              |                  |
|                | <i>Ahora pongo las sillas</i>           |                          |                            |              |                  |
| <b>06:07</b>   | <b>Ma'ñú</b>                            | <b>ñuu</b>               |                            |              |                  |
|                | mitad                                   | pueblo                   |                            |              |                  |
|                | <i>A la mitad del pueblo,</i>           |                          |                            |              |                  |
|                | <b>sava</b>                             | <b>ini</b>               | <b>ve'e</b>                | <b>kuxi</b>  | <b>kua'ă (?)</b> |
|                | media                                   | adentro                  | casa                       | comer        | mucho            |
|                | <i>en medio y adentro de la casa...</i> |                          |                            |              |                  |
| <b>06:11</b>   | <b>Yó'o</b>                             | <b>koo<sup>175</sup></b> | <b>yuví</b>                |              |                  |
|                | aquí                                    | siéntense                | petate                     |              |                  |
|                | <i>Aquí pongo los petates</i>           |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Yó'o</b>                             | <b>koo</b>               | <b>tiàyù</b>               |              |                  |
|                | aquí                                    | manejo                   | silla                      |              |                  |
|                | <i>Aquí pongo las sillas</i>            |                          |                            |              |                  |
| <b>06:13</b>   | <b>Yó'o</b>                             | <b>ndíkò</b>             | <b>kití</b>                |              |                  |
|                | aquí                                    | se calma                 | animal                     |              |                  |
|                | <i>Aquí se curó el animal</i>           |                          |                            |              |                  |
|                | <b>Yó'o</b>                             | <b>ndíkò</b>             | <b>kuè'è</b>               |              |                  |
|                | aquí                                    | se calma                 | enfermedad                 |              |                  |
|                | <i>Aquí se curó la enfermedad</i>       |                          |                            |              |                  |
| <b>06:15</b>   | <b>Yó'o</b>                             | <b>ndakuin</b>           |                            |              |                  |
|                | aquí                                    | sobé                     |                            |              |                  |

<sup>175</sup> También puede significar manejo.

*Aquí sobé*

**Yó'o ndàkatia i**  
aquí lavar(pas.) yo

*Aquí lavé*

**Yó'o ndakoo i**  
aquí dejar (pas.) yo

*Aquí me levanté*

**Yó'o (?)**

aquí

*Aquí...*

**06:18 Sava ñũu**  
mitad noche

*A media noche*

**Sava ora**  
mitad hora

*A la mitad de la hora*

**Sava ñũu**  
mitad noche

*A media noche*

**Sava ndì kîi**  
mitad todo/cosa día

*A medio día*

**Ñe númí nda'á i**  
aux. abrazar mano yo

*Con mis brazos cruzados*

**Ora ñe kîi vityin**  
hora aux. aux-día hoy

*La hora del día de hoy*

Silla 15

**06:23 Xà'ùn ùnì yuví**  
quince tres petate

*Diez y ocho petates*

**Xà'ùn ùnì tiàyù**  
quince tres silla

*Diez y ocho sillas*

**Xà'ùn ùnì kò'ó**  
quince tres plato

*Diez y ocho platos*

**Xà'ùn ùnì yaxín ndo**  
quince tres jícara ustedes

*Diez y ocho jícara para ustedes*

Pasar la lista de la brujería

**06:30 Tási káni<sup>176</sup> viyu yù'ù xà'á**  
brujo pega pasto largo yo pie

*La brujería que pega al pie del pasto largo*

**Tási káni ve'e ñu'u nda'á**  
brujo pega casa fuego mano

*La brujería viene a topar con la Iglesia*

<sup>176</sup> Pega como si fuera aire.

|   |                               |   |                                      |                          |
|---|-------------------------------|---|--------------------------------------|--------------------------|
| <b>Tási</b><br>brujo<br><i>La brujería que viene a pegar la hierba débil</i>    | <b>káni</b><br>pega           | <b>yùkù</b><br>hierba                             | <b>ĩ<sup>177</sup></b><br>débil      |                          |
| <b>Tási</b><br>brujo<br><i>La brujería que pega a la casa del santo</i>         | <b>káni</b><br>pegar          | <b>ve'e</b><br>casa                               | <b>tú'ún<sup>178</sup></b><br>santo  |                          |
| <b>Tási</b><br>brujo<br><i>La brujería que pega en la casa del volcán</i>       | <b>káni</b><br>pegar          | <b>ve'e</b><br>casa                               | <b>yukú</b><br>montaña               | <b>ñu'ma</b><br>humo     |
| <b>Tási</b><br>brujo<br><i>La brujería que pega en la casa de sangre</i>        | <b>káni</b><br>pegar          | <b>ve'e</b><br>casa                               | <b>nĩ</b><br>sangre                  |                          |
| <b>Tási</b><br>brujo<br><i>La brujería que pega allá en la casa de palo</i>     | <b>káni</b><br>pegar          | <b>ve'e</b><br>casa                               | <b>itún</b><br>palo                  | <b>ndakan</b><br>allá    |
| <b>Taxi</b><br>permiso<br><i>Yo dejé la serpiente azul marino<sup>179</sup></i> | <b>yù'ù</b><br>yo             | <b>kòó</b><br>serpiente                           | <b>tuún</b><br>oscuro                |                          |
| <b>Taxi</b><br>Permiso<br><i>Yo dejé serpiente de cascabel amarilla</i>         | <b>yù'ù</b><br>yo             | <b>kòó</b><br>cascabel                            | <b>káa</b>                           | <b>kuáan</b><br>amarillo |
| <b>Yó'ò</b><br>tú<br><i>Tú serpiente grande</i>                                 | <b>kòó</b><br>serpiente       | <b>kiví<sup>180</sup></b>                         |                                      |                          |
| <b>Yó'ò</b><br>tú<br><i>Tu serpiente...</i>                                     | <b>kòó</b><br>serpiente       | <b>nùú</b><br>?                                   |                                      |                          |
| <b>Ikán</b><br>ahí<br><i>Ahí levantó la brujería que come por dentro</i>        | <b>ndakuìta</b><br>se levanta | <b>tási</b><br>brujo                              | <b>yáxi<sup>181</sup></b><br>come    |                          |
|   |                               | <b>tási</b><br>brujo<br><i>Brujería que duele</i> | <b>ta'vi*<sup>182</sup></b><br>duele |                          |
|   |                               | <b>tási</b><br>brujo<br><i>Brujería...</i>        | <b>?</b>                             |                          |
|   |                               | <b>tási</b><br>brujo<br><i>Brujería que pica</i>  | <b>kà'un</b><br>arde                 |                          |
| Realidad deseada  |                               |   |                                      |                          |
| <b>06:51 Ta</b><br>y<br><i>Ahora pongo los petates</i>                          | <b>vityin</b><br>ahora        | <b>kakin</b><br>pondré                            | <b>yuví</b><br>petate                |                          |

<sup>177</sup> Delicado o sagrado.<sup>178</sup> Milagroso John Martin.<sup>179</sup> Significa que tu camino no está bien.<sup>180</sup> Es un tipo de serpiente de color verde.<sup>181</sup> Dolor interno en la cabeza o el vientre.<sup>182</sup> Dolor que aquebranta hasta los huesos Gabriel Caballero Morales. *Diccionario del Idioma Mixteco. Mixteco-Español. Español-Mixteco. Tutu Tu'un Nuu Savi*. 2ª edición ed. México D.F.: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2011a. Print. .



|              |  |   |                            |                        |                            |
|--------------|--|---|----------------------------|------------------------|----------------------------|
|              |  | <b>Vityin</b><br>ahora<br><i>Ahora pongo las sillas</i> | <b>kakin</b><br>pondré     | <b>tiàyù</b><br>silla  |                            |
| <b>06:54</b> | <b>Ma'ñú</b><br>medio<br><i>En medio y a la mitad de la casa junto al manantial</i>      | <b>sava</b><br>mitad                                    | <b>ve'e</b><br>casa        | <b>xí'in</b><br>junto  | <b>ndò'yo</b><br>manantial |
|              | <b>Ma'ñú</b><br>medio<br><i>En medio y a la mitad de la casa atrás del manantial</i>     | <b>sava</b><br>mitad                                    | <b>ve'e</b><br>casa        | <b>sàtá</b><br>espalda | <b>ndò'yo</b><br>manantial |
|              | <b>Ma'ñú</b><br>medio<br><i>En medio y a la mitad de la casa de la cascada despierta</i> | <b>sava</b><br>mitad                                    | <b>ve'e</b><br>casa        | <b>namí</b><br>cascada | <b>ndító</b><br>despierta  |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>La casa de la cascada que vive</i>                             | <b>namí</b><br>cascada                                  | <b>tiákú</b><br>vive       |                        |                            |
| <b>07:03</b> | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá estarán las jícara de ustedes</i>                         | <b>koo</b><br>sentar                                    | <b>yaxín</b><br>jícara     | <b>ndo</b><br>ustedes  |                            |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá estarán las sillas</i>                                    | <b>koo</b><br>sentar                                    | <b>tiàyù</b><br>silla      |                        |                            |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá está la casa del animal</i>                               | <b>koo</b><br>siéntense                                 | <b>ve'e</b><br>casa        | <b>kití</b><br>animal  |                            |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá se calmará la enfermedad</i>                              | <b>ndikò</b><br>enfriar(fut.)                           | <b>kuè'è</b><br>enfermedad |                        |                            |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá sobaré</i>  | <b>ndakuun</b><br>sobar (fut.)                          | <b>i</b><br>yo             |                        |                            |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá lavaré</i>  | <b>ndakatia</b><br>lavar (fut.)                         | <b>i</b><br>yo             |                        |                            |
| <b>07:09</b> | <b>Sè'e</b><br>hijos<br><i>Hijos y mi ganado</i>   | <b>sànà</b><br>mi ganado                                | <b>i</b>                   |                        |                            |
|              | <b>Sava</b><br>mitad<br><i>A la mitad del pueblo</i>                                     | <b>ñuu</b><br>pueblo                                    |                            |                        |                            |
|              | <b>Sava</b><br>mitad<br><i>A la mitad de la hora</i>                                     | <b>ora</b><br>hora                                      |                            |                        |                            |
|              | <b>Sava</b><br>mitad<br><i>A media noche</i>   | <b>ñũu</b><br>noche                                     |                            |                        |                            |
|              | <b>Sava</b><br>mitad<br><i>A medio día</i>   | <b>ndi</b><br>todo                                      | <b>kíí</b><br>día          |                        |                            |
|              | <b>Ñe</b><br>aux   | <b>nùmí</b><br>rápido                                   |                            |                        |                            |

*Rápido*

|   |                            |                                     |                    |                     |
|---|----------------------------|-------------------------------------|--------------------|---------------------|
| <b>Ñe</b><br>aux<br><i>El día</i>                                       | <b>kíí</b><br>día          |                                     |                    |                     |
| <b>Ora</b><br>hora<br><i>La hora del zurdo</i>                          | <b>ñe</b><br>aux           | <b>ityin</b><br>izquierdo           |                    |                     |
| <b>Ndikò</b><br>enfriar (fut.)<br><i>Se van a enfriar sus manos</i>     | <b>va</b><br>bien          | <b>nda'á</b><br>mano                | <b>na</b><br>ellos |                     |
| <b>Ndikò</b><br>enfriar (fut.)<br><i>Se van a enfriar sus pies</i>      | <b>va</b><br>bien          | <b>xà'á</b><br>pie                  | <b>na</b><br>ellos |                     |
| <b>Ndikò</b><br>se enfriarán<br><i>Se van a enfriar su cocina</i>       | <b>va</b><br>bien          | <b>yaá</b> <sup>183</sup><br>ceniza | <b>na</b><br>ellos |                     |
| <b>Ndikò</b><br>se enfriarán<br><i>Se van a enfriar sus bocas</i>       | <b>yu'ú</b><br>boca        | <b>na</b><br>ellos                  |                    |                     |
| <b>Námá</b><br>sanos<br><i>Que estén sanos</i>                          | <b>koo</b><br>estar (fut.) | <b>na</b><br>ellos                  |                    |                     |
| <b>Námá</b><br>sano<br><i>Que coman para estar sanos</i>                | <b>kuxi</b><br>comer       | <b>na</b><br>ellos                  |                    |                     |
| <b>07:21 Íyo</b><br>hay<br><i>Hay petate</i><br><b>(no se entiende)</b> | <b>yuví</b><br>petate      |                                     |                    |                     |
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo sobo</i>                                     | <b>ndakuun</b><br>sobo     |                                     |                    |                     |
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo lavo</i>                                     | <b>ndakatia</b><br>lavo    |                                     |                    |                     |
| <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mis hijos</i>                              | <b>sè'e</b><br>hijo        |                                     |                    |                     |
| <b>Xà'á</b><br>pie<br><i>Por mi ganado</i>                              | <b>sànà</b><br>animal      | <b>i</b><br>yo                      |                    |                     |
| <b>Ora</b><br>hora<br><i>A las doce de la noche</i>                     | <b>kàà</b>                 | <b>ùxì</b><br>diez                  | <b>ùvì</b><br>dos  | <b>ñũu</b><br>noche |
| <b>Káá</b><br>está  | <b>ùnà</b><br>ocho         | <b>ñũu</b><br>noche                 |                    |                     |

<sup>183</sup> Yâá es lengua.

*A las ocho de la noche*

|  |   |   |  |
|--|---|---|--|
| <b>Ndáa</b><br>dónde<br><i>Donde baja la lluvia</i>            | <b>xínù</b> <sup>184</sup><br>se baja<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i> | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i> |  |
| <b>Ndáa</b><br>dónde<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i> | <b>xínù</b><br>se baja<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i>                | <b>itu</b><br>milpa<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i>   | <b>yòkò</b><br>cultivo<br><i>Donde baja la milpa del cultivo</i> |
| <b>07:29 Taxi</b><br>Dar<br><i>Dieron la montaña despierta</i> | <b>na</b><br>ellos<br><i>Dieron la montaña despierta</i>                        | <b>yukú</b><br>montaña<br><i>Dieron la montaña despierta</i>    | <b>ndító</b><br>despierta<br><i>Dieron la montaña despierta</i>  |
| <b>Yukú</b><br>montaña<br><i>Montaña viva</i>                  | <b>tiákú</b><br>viva<br><i>Montaña viva</i>                                     |   |  |
| <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Hay petates para ustedes</i>           | <b>yuví</b><br>petate<br><i>Hay petates para ustedes</i>                        | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Hay petates para ustedes</i>        |  |
| <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Hay sillas para ustedes</i>            | <b>tiàyù</b><br>silla<br><i>Hay sillas para ustedes</i>                         | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Hay sillas para ustedes</i>         |  |
| <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Hay platos para ustedes</i>            | <b>kò'ó</b><br>plato<br><i>Hay platos para ustedes</i>                          | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Hay platos para ustedes</i>         |  |

## Más espíritus

|   |   |  |  |
|---|---|--|--|
| <b>07:35 Kàku</b><br>nacer<br><i>Nacieron los espíritus</i>                       | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Nacieron los espíritus</i>                          | <b>ánimà</b><br>espíritu<br><i>Nacieron los espíritus</i>                          |  |
| <b>Kàku</b><br>nacieron<br><i>Nacieron los espíritus de la casa de la montaña</i> | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Nacieron los espíritus de la casa de la montaña</i> | <b>ánimà</b><br>espíritu<br><i>Nacieron los espíritus de la casa de la montaña</i> | <b>ve'e yukú</b><br>casa montaña<br><i>Nacieron los espíritus de la casa de la montaña</i> |
| <b>Ta</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron los petates</i>                             | <b>yó'o</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron los petates</i>                         | <b>kixàà</b><br>llegó<br><i>Aquí llegaron los petates</i>                          | <b>yuví</b><br>petate<br><i>Aquí llegaron los petates</i>                                  |
| <b>Ta</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron las sillas</i>                              | <b>yó'o</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron las sillas</i>                          | <b>kixàà</b><br>llegó<br><i>Aquí llegaron las sillas</i>                           | <b>tiàyù</b><br>silla<br><i>Aquí llegaron las sillas</i>                                   |
| <b>Nùú</b><br>cara<br><i>Donde se enfriará la vela</i>                            | <b>ndikò</b><br>enfriarán<br><i>Donde se enfriará la vela</i>                   | <b>ití</b><br>vela<br><i>Donde se enfriará la vela</i>                             |  |
| <b>Ñe</b><br>día<br><i>El día</i>   | <b>kíí</b><br>día<br><i>El día</i>  |  |  |
| <b>Ora</b><br>hora<br><i>A la hora del día de hoy</i>                             | <b>ñe</b><br>día<br><i>A la hora del día de hoy</i>                             | <b>kíí</b><br>día<br><i>A la hora del día de hoy</i>                               | <b>vityin</b><br>ahora<br><i>A la hora del día de hoy</i>                                  |
| <b>Vityin</b><br>ahora<br><i>Ahora llegaron</i>                                   | <b>kúú</b><br>son<br><i>Ahora llegaron</i>                                      | <b>ndaxaa</b><br>llegar<br><i>Ahora llegaron</i>                                   |  |

## Silla 16

<sup>184</sup> De tierra inclinada.

---

**Xà'ùn iin yuví**

quince uno petate

*Diez y seis petates*

---

**Xà'àn iin tiàyù ndo**

quince uno silla ustedes

*Diez y seis sillas para ustedes*

---

**Xà'ùn iin kò'ó ndo**

quince uno plato ustedes

*Diez y seis platos*

Más brujerías

|              |   |                              |                         |                          |                    |                         |
|--------------|---|------------------------------|-------------------------|--------------------------|--------------------|-------------------------|
| <b>07:50</b> | <b>Tási</b><br>brujo  | <b>kāni</b><br>pegar         | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>kuxa(?)</b><br>crecer | <b>xà'á</b><br>pie | <b>kùxin</b><br>moho    |
|              | <i>La brujería que pega en la casa donde crece el moho</i>              |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Tási</b><br>brujo  | <b>kāni</b><br>pegar         | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>xakuiyo</b><br>?      |                    |                         |
|              | <i>La brujería que pega en la casa de...</i>                            |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Tási</b><br>brujo  | <b>kāni</b><br>pegar         | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>sànà</b><br>animal    | <b>i</b><br>yo     | <b>kotyí</b><br>marrano |
|              | <i>La brujería que pega en la casa de mi piara (conjunto de cerdos)</i> |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Tási</b><br>brujo  | <b>kāni</b><br>pegar         | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>tiayaa</b><br>?       |                    |                         |
|              | <i>La brujería que pega en la casa de...</i>                            |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Tási</b><br>brujo  | <b>kāni</b><br>pegar         | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>tinuun</b><br>?       |                    |                         |
|              | <i>La brujería que pega en la casa de...</i>                            |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Ni</b>   | <b>kàku</b><br>nació         | <b>ta'ví</b><br>duele   | <b>yáxí</b><br>muerte    |                    |                         |
|              | <i>Nació el dolor que muere</i>   |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Ni</b>   | <b>kàku</b><br>nació         | <b>ta'ví</b><br>duele   | <b>ká'ùn</b><br>arde     |                    |                         |
|              | <i>Nació el dolor que lastima</i>                                       |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Ni</b>   | <b>kàku</b><br>nació         | <b>ta'ví</b><br>duele   | <b>yáxí</b><br>muerte    |                    |                         |
|              | <i>Nació el dolor que arde</i>  |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Ni</b>   | <b>kàku</b><br>nació         | <b>ta'ví</b><br>duele   | <b>ká'ùn</b><br>arde     |                    |                         |
|              | <i>Nació el dolor que lastima</i>                                       |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Kàku</b><br>nació  | <b>tási</b><br>brujo         | <b>níí</b><br>sangre    |                          |                    |                         |
|              | <i>Nació el brujo de sangre</i>   |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Kàku</b><br>nació  | <b>tási</b><br>brujo         | <b>ndakua</b><br>lagaña |                          |                    |                         |
|              | <i>Nació el brujo de lagaña</i>   |                              |                         |                          |                    |                         |
| <b>08:08</b> | <b>Kíví</b><br>día  | <b>nikàku</b><br>nacer(pas.) | <b>ndo</b><br>ustedes   |                          |                    |                         |
|              | <i>El día que nacieron</i>  |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Kíví</b><br>día  | <b>nikàku</b><br>nacer(pas.) | <b>ndiva(?)</b>         |                          |                    |                         |
|              | <i>El día...</i>  |                              |                         |                          |                    |                         |
|              | <b>Sava</b>   | <b>ñūu</b>                   |                         |                          |                    |                         |

|  |               |                                  |              |           |
|--|---------------|----------------------------------|--------------|-----------|
| mitad                                      | noche         |                                  |              |           |
| <i>A la mitad de la noche</i>              |               |                                  |              |           |
| <b>Sava</b>                                | <b>ora</b>    |                                  |              |           |
| mitad                                      | hora          |                                  |              |           |
| <i>A la mitad de la ora</i>                |               |                                  |              |           |
| <b>Nituvi</b>                              | <b>ndo</b>    | <b>yuví</b>                      | <b>káá</b>   | <b>na</b> |
| aparecer(pas.)                             | ustedes       | petate                           | estar        | ellos     |
| <i>Aparecieron sus petates donde están</i> |               |                                  |              |           |
|  |               | <b>Yuví</b>                      | <b>kíxì</b>  | <b>na</b> |
|  |               | petate                           | dormir       | ellos     |
| <i>En el petate duermen.</i>               |               |                                  |              |           |
| <b>Xìto</b>                                | <b>káá</b>    | <b>na</b>                        |              |           |
| cama                                       | estar         | ellos                            |              |           |
| <i>La cama donde están</i>                 |               |                                  |              |           |
| <b>Xìto</b>                                | <b>kíxì</b>   | <b>na</b>                        |              |           |
| cama                                       | dormir        | ellos                            |              |           |
| <i>La cama donde duermen</i>               |               |                                  |              |           |
| <b>Ñàã</b>                                 | <b>ndakuu</b> | <b>kití</b>                      |              |           |
| ahí  | aparecer      | animal                           |              |           |
| <i>Ahí apareció el animal</i>              |               |                                  |              |           |
| <b>Ñàã</b>                                 | <b>ndakuu</b> | <b>kuè'è</b>                     |              |           |
| ahí  | aparecer      | enfermedad                       |              |           |
| <i>Ahí apareció la enfermedad</i>          |               |                                  |              |           |
| <b>Nduu</b>                                | <b>e</b>      | <b>tanikó (?)</b> <sup>185</sup> | <b>yáxì</b>  |           |
| volver                                     | cosa          | sangre (?)                       | morder       |           |
| <i>Convierte la sangre que muerde</i>      |               |                                  |              |           |
| <b>Nduu</b>                                | <b>e</b>      | <b>tanikó</b>                    | <b>ta'ví</b> |           |
| volver                                     | cosa          | sangre (?)                       | duele        |           |
| <i>Convierte la sangre que duele</i>       |               |                                  |              |           |
| <b>Nduu</b>                                | <b>e</b>      | <b>tanikó</b>                    | <b>ká'un</b> |           |
| convertir                                  | cosa          | sangre (?)                       | arde         |           |
| <i>Convierte la sangre que arde</i>        |               |                                  |              |           |

Leer las sillas

|   |              |               |              |              |
|---|--------------|---------------|--------------|--------------|
| <b>08:25</b>                                      | <b>Ta</b>    | <b>vityin</b> | <b>kù'un</b> | <b>yuví</b>  |
|   | y            | ahora         | están        | petate       |
| <i>Ahora están los petates</i>                    |              |               |              |              |
|   | <b>Kakin</b> | <b>tiàyù</b>  |              |              |
|   | pondré       | silla         |              |              |
| <i>Pongo la silla</i>                             |              |               |              |              |
|   | <b>Ma'ñú</b> | <b>sava</b>   | <b>nìí</b>   | <b>ndító</b> |
|   | mitad        | en medio      | sangre       | despierta    |
| <i>En medio a la mitad de la sangre despierta</i> |              |               |              |              |
|   | <b>Ma'ñú</b> | <b>sava</b>   | <b>nìí</b>   | <b>tiákú</b> |
|   | mitad        | en medio      | sangre       | vive         |
| <i>En medio a la mitad de la sangre viva</i>      |              |               |              |              |
|   | <b>Ikán</b>  | <b>ndikò</b>  | <b>kití</b>  |              |
|   | allá         | enfriarán     | animal       |              |
| <i>Allá se va a enfriar su animal</i>             |              |               |              |              |

<sup>185</sup> Tal vez sea una enfermedad.

|   |                 |                             |               |
|---|-----------------|-----------------------------|---------------|
| <b>Ikán</b>                               | <b>ndikò</b>    | <b>kuè'è</b> <sup>186</sup> |               |
| allá                                      | enfriar         | enfermedad                  |               |
| <i>Allá se va a enfriar la enfermedad</i> |                 |                             |               |
| <b>Ikán</b>                               | <b>ndakuun</b>  | <b>i</b>                    |               |
| allá                                      | sobar           | yo                          |               |
| <i>Allá sobo</i>                          |                 |                             |               |
| <b>Ikán</b>                               | <b>ndakatia</b> | <b>i</b>                    |               |
| allá                                      | lavar           | yo                          |               |
| <i>Allá lavo</i>                          |                 |                             |               |
| <b>Xà'á</b>                               | <b>sè'e</b>     | <b>sànà</b>                 | <b>i</b>      |
| pie                                       | hijo            | ganado                      | yo            |
| <i>Por mis hijos y mi ganado</i>          |                 |                             |               |
| <b>Ora</b>                                | <b>sava</b>     | <b>ñuu</b>                  |               |
| hora                                      | mitad           | noche                       |               |
| <i>A media noche</i>                      |                 |                             |               |
| <b>Ora</b>                                | <b>ñe</b>       | <b>kíí</b>                  | <b>vityin</b> |
| hora                                      |                 | día                         | ahora         |
| <i>A la hora del día de hoy</i>           |                 |                             |               |
| <b>08:41</b>                              | <b>Vityin</b>   | <b>kúú</b>                  | <b>ndaxaa</b> |
|   | ahora           | es                          | llegar        |
| <i>Ahora es cuando llegaron</i>           |                 |                             |               |

## Silla 13

|                              |            |              |              |            |
|------------------------------|------------|--------------|--------------|------------|
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>yuví</b>  |              |            |
| diez                         | tres       | petate       |              |            |
| <i>Trece petates</i>         |            |              |              |            |
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>tiàyù</b> |              |            |
| diez                         | tres       | sillas       |              |            |
| <i>Trece sillas</i>          |            |              |              |            |
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b>   |            |
| diez                         | tres       | plato        | ustedes      |            |
| <i>Trece platos</i>          |            |              |              |            |
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b>   |            |
| diez                         | tres       | jícara       | ustedes      |            |
| <i>Trece jícaras</i>         |            |              |              |            |
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>kúú</b>   | <b>yuví</b>  |            |
| diez                         | tres       | son          | petate       |            |
| <i>Trece son los petates</i> |            |              |              |            |
| <b>ÙxÌ</b>                   | <b>ùnì</b> | <b>kúú</b>   | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b> |
| diez                         | tres       | son          | silla        | ustedes    |
| <i>Trece son sus sillas</i>  |            |              |              |            |

## Lluvia

|                            |                               |            |            |
|----------------------------|-------------------------------|------------|------------|
| <b>08:51</b>               | <b>Sàví</b>                   | <b>ñuu</b> | <b>ndi</b> |
|                            | lluvia                        | pueblo     | nosotros   |
| <i>Lluvia de mi pueblo</i> |                               |            |            |
|                            | <b>Tanduku</b> <sup>187</sup> | <b>ñuu</b> | <b>ndi</b> |
|                            | buscar                        | pueblo     | nosotros   |

<sup>186</sup> El enfermo no se cura si la enfermedad no quiere.<sup>187</sup> Ndanduku significa buscar.

*Busca mi pueblo*

|                 |   |  |                               |                       |                        |
|-----------------|---|--|-------------------------------|-----------------------|------------------------|
|                 | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia del rayo...rayo</i>                  | <b>ni</b>                                  | <b>taxa</b><br>rayo           | <b>tandiko</b><br>(?) | <b>ni taxa</b><br>rayo |
|                 | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia de nosotros...de nosotros</i>        | <b>nindu'u</b><br>(?)                      | <b>tandiko</b><br>(?)         | <b>nindu'u</b><br>(?) |                        |
|                 | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>Lluvia...</i>                               | <b>ndaku'u</b><br>?                        | <b>tandiko</b><br>(?)         | <b>nindaku'u</b><br>? |                        |
|                 | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>En el brazo de la lluvia hay aguates...</i> | <b>nda'á</b><br>brazo                      | <b>túmí</b><br>aguate         |                       |                        |
|                 |   | <b>tandikó</b><br>(?)<br>...aguates        | <b>túmí</b><br>aguate         |                       |                        |
|                 | <b>Sàví</b><br>lluvia<br><i>La lluvia de la tierra roja...</i>          | <b>ñuu</b><br>tierra                       | <b>kuá'a</b><br>roja          | <b>tandikó</b><br>(?) |                        |
|                 |   | <b>ñuu</b><br>tierra<br><i>tierra roja</i> | <b>kuá'a</b><br>roja          |                       |                        |
| <b>09:05</b>    | <b>Kìvì</b><br>día<br><i>El día que nacieron</i>                        | <b>ki</b>                                  | <b>kàku</b><br>(pret. ) nacer |                       |                        |
|                 | <b>Kìvì</b><br>día<br>(?)   | <b>nituni</b><br>ni                        | <b>ndo</b><br>ustedes         |                       |                        |
|                 | <b>Sava</b><br>media<br><i>A media noche</i>                            | <b>ñuu</b><br>noche                        |                               |                       |                        |
|                 | <b>Sava</b><br>media<br><i>A media hora</i>                             | <b>ora</b><br>hora                         |                               |                       |                        |
|                 | <b>Sava</b><br>media<br><i>A media noche</i>                            | <b>ñuu</b><br>noche                        |                               |                       |                        |
|                 | <b>Sava</b><br>media<br><i>A medio día</i>                              | <b>ndikí</b><br>día                        |                               |                       |                        |
| Leer las sillas |   |  |                               |                       |                        |
|                 | <b>Ta</b><br>y<br><i>Ahora pongo los petates</i>                        | <b>vityin</b><br>ahora                     | <b>kakin</b><br>pondré        | <b>yuví</b><br>petate |                        |
|                 | <b>Ta</b><br>y<br><i>Ahora pongo las sillas</i>                         | <b>vityin</b><br>ahora                     | <b>kakin</b><br>pondré        | <b>tiàyù</b><br>silla |                        |
|                 | <b>Nu'ú</b><br>cara<br><i>Donde se encuentra el espíritu tonto</i>      | <b>ndikaà</b><br>encuentra                 | <b>ánimà</b><br>espíritu      | <b>tonto</b><br>tonto |                        |

|              |   |  |   |   |
|--------------|---|--|---|---|
|              | <b>Nu'ú</b><br>cara<br><i>Donde se encuentra el espíritu malo</i> | <b>ndikaà</b><br>encuentra<br><i>Donde se encuentra el espíritu malo</i> | <b>ánimà</b><br>espíritu<br><i>Donde se encuentra el espíritu malo</i>  | <b>ndìv'à</b><br>malo<br><i>Donde se encuentra el espíritu malo</i> |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá pongo el petate</i>                | <b>ko'o</b><br>poner<br><i>Allá pongo el petate</i>                      | <b>yuví</b><br>petate<br><i>Allá pongo el petate</i>                    |   |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá pongo las sillas</i>               | <b>ko'o</b><br>poner<br><i>Allá pongo las sillas</i>                     | <b>tiàyù</b><br>silla<br><i>Allá pongo las sillas</i>                   |   |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá se va a enfriar el animal</i>      | <b>ndikò</b><br>enfriarán<br><i>Allá se va a enfriar el animal</i>       | <b>kití</b><br>animal<br><i>Allá se va a enfriar el animal</i>          |   |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá se va a enfriar la enfermedad</i>  | <b>ndikò</b><br>enfriarán<br><i>Allá se va a enfriar la enfermedad</i>   | <b>kuè'è</b><br>enfermedad<br><i>Allá se va a enfriar la enfermedad</i> |   |
| <b>09:22</b> | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Estás sus petates</i>                     | <b>yuví</b><br>petates<br><i>Estás sus petates</i>                       | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Estás sus petates</i>                       |   |
|              | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Están sus sillas</i>                      | <b>tiàyù</b><br>silla<br><i>Están sus sillas</i>                         | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Están sus sillas</i>                        |   |
|              | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Están sus platos</i>                      | <b>kò'ó</b><br>plato<br><i>Están sus platos</i>                          | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Están sus platos</i>                        |   |
|              | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Están sus jícara</i>                      | <b>yaxín</b><br>jícara<br><i>Están sus jícara</i>                        | <b>ndo</b><br>ustedes<br><i>Están sus jícara</i>                        |   |
|              | <b>Ndaxaa</b><br>llegar<br><i>Llegaron los petates</i>            | <b>yuví</b><br>petate<br><i>Llegaron los petates</i>                     |   |   |
|              | <b>Ndaxaa</b><br>llegar<br><i>Llegaron las sillas</i>             | <b>tiàyù</b><br>silla<br><i>Llegaron las sillas</i>                      |   |   |
| <b>09:26</b> | <b>Káá</b><br><i>A las ocho de la noche</i>                       | <b>ùnà</b><br>ocho<br><i>A las ocho de la noche</i>                      | <b>ñũu</b><br>noche<br><i>A las ocho de la noche</i>                    |   |
|              | <b>Káá</b><br><i>A las diez de la noche</i>                       | <b>ùxì</b><br>diez<br><i>A las diez de la noche</i>                      | <b>ñũu</b><br>noche<br><i>A las diez de la noche</i>                    |   |

Realidad deseada

|  |  |   |   |
|--|--|---|---|
| <b>Ndiko</b><br>enfriarán<br><i>Se van a enfriar sus manos</i> | <b>va</b><br>bien<br><i>Se van a enfriar sus manos</i>   | <b>nda'á</b><br>mano<br><i>Se van a enfriar sus manos</i> | <b>na</b><br>ellos<br><i>Se van a enfriar sus manos</i> |
| <b>Ndikò</b><br>enfriarán<br><i>Se van a enfriar sus pies</i>  | <b>va</b><br>bien<br><i>Se van a enfriar sus pies</i>    | <b>xà'á</b><br>pie<br><i>Se van a enfriar sus pies</i>    | <b>na</b><br>ellos<br><i>Se van a enfriar sus pies</i>  |
| <b>Ndikò</b><br>enfriarán<br><i>Se van a enfriar sus bocas</i> | <b>yu'ú</b><br>boca<br><i>Se van a enfriar sus bocas</i> | <b>na</b><br>ellos<br><i>Se van a enfriar sus bocas</i>   |   |
| <b>Ndikò</b>   |  |   |   |



enfriarán

*Se van a enfriar*

|             |            |           |
|-------------|------------|-----------|
| <b>Námá</b> | <b>koo</b> | <b>na</b> |
| sano        | estar      | ellos     |

*Que estén sanos*

|             |             |           |
|-------------|-------------|-----------|
| <b>Námá</b> | <b>kuxa</b> | <b>na</b> |
| sano        | madurar     | ellos     |

*Que crezcan sanos*

|             |               |           |
|-------------|---------------|-----------|
| <b>Námá</b> | <b>koo-na</b> | <b>na</b> |
| sano        | estar         | ellos     |

*Que estén sanos*

|             |               |           |
|-------------|---------------|-----------|
| <b>Námá</b> | <b>kua'nu</b> | <b>na</b> |
| sano        | crecer (fut.) | ellos     |

*Que estén sanos*

Presentación

|                   |             |             |
|-------------------|-------------|-------------|
| <b>09:35 Yu'u</b> | <b>ní'i</b> | <b>yuví</b> |
| yo                | traer       | petate      |

*Yo traigo los petates*

|             |             |              |
|-------------|-------------|--------------|
| <b>Yu'u</b> | <b>ní'i</b> | <b>tiàyù</b> |
| yo          | traer       | silla        |

*Yo traigo las sillas*

|               |             |          |               |
|---------------|-------------|----------|---------------|
| <b>Vityin</b> | <b>ku'u</b> | <b>a</b> | <b>ndaxaa</b> |
| ahora         | ir          | cosa     | llegar        |

*Ahora van llegando*

Silla 12

|            |            |            |             |
|------------|------------|------------|-------------|
| <b>ÙxÌ</b> | <b>ùvì</b> | <b>kúú</b> | <b>yuví</b> |
| diez       | dos        | ser        | petate      |

*Son doce petates*

|            |            |            |              |            |
|------------|------------|------------|--------------|------------|
| <b>ÙxÌ</b> | <b>ùvì</b> | <b>kúú</b> | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b> |
| diez       | dos        | ser        | silla        | ustedes    |

*Doce son las sillas de ustedes*

Lombrices

|                |               |             |              |              |
|----------------|---------------|-------------|--------------|--------------|
| <b>Tindakú</b> | <b>nikàku</b> | <b>ve'e</b> | <b>ánimà</b> | <b>tonto</b> |
| lombrices      | nacer( pas.)  | casa        | espíritu     | tonto        |

*Las lombrices que nacieron en la casa del espíritu tonto*

|                |           |             |             |              |             |               |
|----------------|-----------|-------------|-------------|--------------|-------------|---------------|
| <b>Tindakú</b> | <b>ni</b> | <b>kàku</b> | <b>ve'e</b> | <b>tàtyí</b> | <b>sana</b> | <b>ndìvà'</b> |
| lombrices      |           | nació       | casa        | viento       | vago        | á             |
|                |           |             |             |              |             | malo          |

*Las lombrices que nacieron en la casa del viento vago y malo*

|              |               |
|--------------|---------------|
| <b>tàtyí</b> | <b>ndìvà'</b> |
| á            |               |
| aire         | malo          |

*Aire malo*

|                |           |             |             |             |
|----------------|-----------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Tindakú</b> | <b>ni</b> | <b>kàku</b> | <b>ve'e</b> | <b>yukú</b> |
| lombrices      |           | nacieron    | casa        | montaña     |

*Lombrices que nacieron en la casa de la montaña*

|             |             |           |             |            |
|-------------|-------------|-----------|-------------|------------|
| <b>Ikán</b> | <b>kàku</b> | <b>ri</b> | <b>sava</b> | <b>ñũu</b> |
| allá        | nació       | animal    | mitad       | noche      |

*Allá nació a media noche*

Vuatro venas

|             |            |            |
|-------------|------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ndi</b> | <b>kií</b> |
|-------------|------------|------------|

mitad                      día

*A medio día*

---

**Kòmí    tùtyì<sup>188</sup>    xíní    na**  
cuatro   vena    cabeza   ellos

*Cuatro venas de la cabeza de ellos*

---

**Kòmí    tùtyì    ini    na**  
cuatro   vena    adentro   ellos

*Cuatro venas de sus entrañas*

---

**Kòmí    tùtyì    sàtá    na**  
cuatro   vena    espalda   ellos

*Cuatro venas de la espalda*

Más espíritus

---

**10:00    Ñǎǎ            ndikaà            mindo    tindakú    kuè'è            ánimà    tonto**  
ahí            están            ustedes   lombriz   enfermedad   espíritu   malo  
*Ahí están ustedes las lombrices del espíritu tonto*

---

**Tindakú    kuè'è            ánimà    ndìvǎ'a**  
lombriz    enfermedad   espíritu   malo  
*Lombrices de la enfermedad del espíritu malo*

---

**Ndó'o    kání            kití**  
ustedes    pegar            animal  
*Ustedes golpean al animal*

---

**Kaní    kuè'è**  
pegar    enfermedad  
*Golpean la enfermedad*

Leer las sillas

---

**10:08    Ta                      yó'o            ndaxaa            yuví**  
                 aquí            llegar            petate  
*Aquí llega el petate*

---

**Ta                      yó'o            ndaxaa            tiàyù**  
aquí            aquí            llegar            silla  
*Aquí llega la silla*

---

**10:11    Vityin            ndikò            yu'ú            ri**  
ahora            enfriar            boca            animal  
*Ahora se va a enfriar la boca del animal*

---

**Vityin            ndikò            nda'a'            ri**  
ahora            enfriar            mano            animal  
*Ahora se va a enfriar la mano del animal*

---

**Vityin            ndikò            nǐí            ri**  
ahora            enfriar            sangre            animal  
*Ahora se va a enfriar la sangre del animal*

---

**Sava            ñūu**  
media            noche  
*A media noche*

---

**Sava            ndi            kǐí**  
medio                      día  
*A medio día*

---

**Yù'ù            xákín            yuví**  
yo                      pongo            petate

<sup>188</sup> Cuando te da diarrea aplastan las venas de atrás.

*Yo pongo los petates*

|             |              |              |
|-------------|--------------|--------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>xákín</b> | <b>tiàyù</b> |
| yo          | pongo        | silla        |

*Yo pongo las sillas*

|              |                    |                 |                 |
|--------------|--------------------|-----------------|-----------------|
| <b>10:20</b> | <b>Ndaxava (?)</b> | <b>tátá (?)</b> | <b>námá (?)</b> |
|              |                    |                 | sano y salvo    |

*...sano y salvo*

|             |               |
|-------------|---------------|
| <b>tatá</b> | <b>ndatyí</b> |
| (?)         | (?)           |
| (?)         |               |

|           |              |
|-----------|--------------|
| <b>nǐ</b> | <b>ndító</b> |
| sangre    | despierta    |

*Sangre despierta*

|           |              |
|-----------|--------------|
| <b>nǐ</b> | <b>tiákú</b> |
| sangre    | viva         |

*Sangre viva*

Realidad deseada

|              |             |            |              |             |          |
|--------------|-------------|------------|--------------|-------------|----------|
| <b>10:25</b> | <b>yó'o</b> | <b>kúú</b> | <b>ndikò</b> | <b>xà'á</b> | <b>i</b> |
|              | aquí        | ser        | enfriar      | pie         | mío      |

*Aquí es donde se va a calmar la enfermedad*

|              |              |
|--------------|--------------|
| <b>ndikò</b> | <b>kuè'è</b> |
| enfriar      | enfermedad   |

*Calmar la enfermedad*

|             |                |
|-------------|----------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ndakuun</b> |
| yo          | sobo           |

*Yo sobo*

|             |                 |
|-------------|-----------------|
| <b>Yù'ù</b> | <b>ndakatia</b> |
| yo          | lavo            |

*Yo lavo*

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Xà'á</b> | <b>sè'e</b> |
| por         | hijo        |

*Por mis hijos*

|             |             |          |
|-------------|-------------|----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>sànà</b> | <b>i</b> |
| por         | ganado      | yo       |

*Por mi ganado*

|              |            |            |            |            |            |
|--------------|------------|------------|------------|------------|------------|
| <b>10:31</b> | <b>Ora</b> | <b>káá</b> | <b>ùxì</b> | <b>ùvì</b> | <b>ñũu</b> |
|              | hora       | doce       | diez       | dos        | noche      |

*A las doce de la noche*

|            |            |            |
|------------|------------|------------|
| <b>Káá</b> | <b>ùnà</b> | <b>ñũu</b> |
|            | ocho       | noche      |

*A las ocho de la noche*

|              |           |              |           |
|--------------|-----------|--------------|-----------|
| <b>Ndikò</b> | <b>va</b> | <b>nda'á</b> | <b>na</b> |
| enfriar      | bien      | mano         | ellos     |

*Se curarán sus manos*

|              |             |           |
|--------------|-------------|-----------|
| <b>Ndikò</b> | <b>xà'á</b> | <b>na</b> |
| enfriar      | pie         | ellos     |

*Se curarán sus pies*

Presentación

|              |           |            |           |             |             |            |
|--------------|-----------|------------|-----------|-------------|-------------|------------|
| <b>10:34</b> | <b>Kö</b> | <b>kúú</b> | <b>yu</b> | <b>tiàa</b> | <b>sava</b> | <b>ini</b> |
|              | No        | ser        | yo        | hombre      | mitad       | adentro    |

*Yo no soy gacho*

|           |            |           |             |               |            |
|-----------|------------|-----------|-------------|---------------|------------|
| <b>Kö</b> | <b>kúú</b> | <b>yu</b> | <b>tiàa</b> | <b>ñuunií</b> | <b>ini</b> |
| No        | ser        | yo        | hombre      | abusivo       | adentro    |

*Yo no soy abusivo con la gente*

|           |            |          |             |             |            |
|-----------|------------|----------|-------------|-------------|------------|
| <b>Kö</b> | <b>kúú</b> | <b>i</b> | <b>tiàa</b> | <b>yavi</b> | <b>ini</b> |
| No        | ser        | yo       | hombre      | egoísta     | adentro    |

*Yo no soy egoísta*

|           |            |          |             |             |
|-----------|------------|----------|-------------|-------------|
| <b>Kö</b> | <b>kúú</b> | <b>i</b> | <b>tiàa</b> | <b>tási</b> |
| No        | ser        | yo       | hombre      | brujo       |

*No soy un brujo*

|             |                |
|-------------|----------------|
| <b>tiàa</b> | <b>sanda'a</b> |
| hombre      | reparar        |

*Hombre que repara*

|                |            |
|----------------|------------|
| <b>Ndakuun</b> | <b>[i]</b> |
| sobar          | yo         |

*Yo sobo*

|                 |            |
|-----------------|------------|
| <b>ndakatia</b> | <b>[i]</b> |
| lavar           | yo         |

*Yo lavo*

|             |             |
|-------------|-------------|
| <b>Xà'á</b> | <b>sè'e</b> |
| pie         | hijo        |

*Por mis hijos*

|             |              |          |
|-------------|--------------|----------|
| <b>Xà'á</b> | <b>sà'nà</b> | <b>i</b> |
| pie         | ganado       | yo       |

*Por mi ganado*

|             |            |
|-------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ñũu</b> |
| mitad       | noche      |

*A media noche*

|             |            |            |
|-------------|------------|------------|
| <b>Sava</b> | <b>ndi</b> | <b>kĩĩ</b> |
| mitad       |            | día        |

*A medio día*

Leer las sillas

|              |            |             |            |
|--------------|------------|-------------|------------|
| <b>10:41</b> | <b>Íyo</b> | <b>yuví</b> | <b>ndo</b> |
|              | hay        | petate      | ustedes    |

*Hay petates para ustedes*

|            |              |            |
|------------|--------------|------------|
| <b>Íyo</b> | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b> |
| hay        | silla        | ustedes    |

*Hay silla para ustedes*

|            |             |            |
|------------|-------------|------------|
| <b>Íyo</b> | <b>kò'ó</b> | <b>ndo</b> |
| hay        | plato       | ustedes    |

*Hay plato para ustedes*

|               |            |            |               |
|---------------|------------|------------|---------------|
| <b>Vityin</b> | <b>kúú</b> | <b>nùú</b> | <b>ndaxaa</b> |
| ahora         | ser        | donde      | llegar        |

*Ahora es donde van*

Silla 12

|            |            |             |
|------------|------------|-------------|
| <b>Ûxĩ</b> | <b>iin</b> | <b>yuví</b> |
| diez       | uno        | petate      |

*Los once petates*

|            |            |              |
|------------|------------|--------------|
| <b>Ûxĩ</b> | <b>iin</b> | <b>tiàyù</b> |
| diez       | uno        | silla        |

*Once platos de ustedes*

*Once jícaras de ustedes*

|              |   |                           |                         |                       |                       |                           |              |
|--------------|---|---------------------------|-------------------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------|--------------|
| <b>10:51</b> | <b>Kaní</b><br>baboso<br><i>Baba que nació en la cabeza de la casa...</i> | <b>ni</b>                 | <b>kàku</b><br>nació    | <b>ve'e</b><br>casa   | <b>xiní</b><br>cabeza | <b>yù'và (?)</b><br>nieve | <b>ndi'i</b> |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>Casa al pie del sol</i>                         | <b>xà'á</b><br>pie        | <b>ñandi'í</b><br>sol   |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Kaní</b><br>baboso<br><i>Baba que nació en la cabeza de la casa...</i> | <b>ni</b>                 | <b>kàku</b><br>nació    | <b>ve'e</b><br>casa   | <b>xiní</b><br>cabeza | <b>to'ó</b><br>(?)        |              |
|              | <b>Ve'e</b><br>casa<br><i>En la casa que muere la cola del puerco</i>     | <b>xí'ì</b><br>muere      | <b>kîni</b><br>puerco   | <b>ndo'ó</b><br>cola  |                       |                           |              |
|              | <b>Ndó'ò</b><br>ustedes<br><i>Ustedes que mastican puerco (?)</i>         | <b>tyityi</b><br>mastigar | <b>kîni</b><br>puerco   |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Ndó'ò</b><br>ustedes<br><i>Ustedes que mastican el pueblo (?)</i>      | <b>tyityi</b><br>mastigar | <b>ñuu</b><br>pueblo    |                       |                       |                           |              |
| <b>11:01</b> | <b>Nikàku</b><br>nacer (pas.)<br><i>Nació la baba que muerde</i>          | <b>kaní</b><br>baboso     | <b>yáxĩ</b><br>muerde   |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Kàku</b><br>nació<br><i>Nació la baba que arde</i>                     | <b>kaní</b><br>baboso     | <b>ta'ví</b><br>arde    |                       |                       |                           |              |
| <b>11:04</b> | <b>Kuàkù</b><br>reir(fut.)<br><i>Ríanse los de la casa del abuelo</i>     | <b>ndo</b><br>ellos       | <b>ve'e</b><br>casa     | <b>xíí</b><br>abuelo  |                       |                           |              |
|              | <b>Nikandivi (?)</b><br>(?)<br><i>...casa del sol</i>                     | <b>ve'e (?)</b><br>casa   | <b>ñandi'í</b><br>sol   |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Nikandivi (?)</b><br>(?)<br><i>... casa de la luna</i>                 | <b>ve'e (?)</b><br>casa   | <b>yòó</b><br>luna      |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Ndó'ò</b><br>ustedes<br><i>Ustedes... estrella</i>                     | <b>tyityí</b><br>(?)      | <b>kìmì</b><br>estrella |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Ndó'ò</b><br>ustedes<br><i>Ustedes... pueblo</i>                       | <b>tyityí</b><br>(?)      | <b>ñuu</b><br>pueblo    |                       |                       |                           |              |
|              | <b>Ni</b><br>nació<br><i>Nació la baba que muerde</i>                     | <b>kàku</b><br>nació      | <b>kaní</b><br>baboso   | <b>yáxĩ</b><br>muerde |                       |                           |              |

|              |   |                             |                            |                           |
|--------------|---|-----------------------------|----------------------------|---------------------------|
|              | <b>Kàku</b><br>nació<br><i>Nació la baba que arde</i>                   | <b>kaní</b><br>baboso       | <b>ta'ví</b><br>arde       |                           |
| <b>11:05</b> | <b>kuàkù</b><br>reir<br><i>Riánse los de la casa del abuelo</i>         | <b>ndo</b><br>ellos         | <b>ve'e</b><br>casa        | <b>xí</b><br>abuelo       |
|              | <b>nikandivi (?)</b><br>(?)<br><i>... casa del sol</i>                  | <b>ve'e (?)</b><br>casa     | <b>ñandi'í</b><br>sol      |                           |
|              | <b>nikandivi (?)</b><br>(?)<br><i>... casa de la luna</i>               | <b>ve'e (?)</b><br>casa     | <b>yòó</b><br>luna         |                           |
| <b>11:09</b> | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá donde aparecieron sus manos</i>          | <b>ndakúú</b><br>aparecer   | <b>nda'á</b><br>mano       | <b>na</b><br>ellos        |
|              | <b>Ikán</b><br>allá<br><i>Allá donde aparecieron sus pies</i>           | <b>ndakúú</b><br>aparecer   | <b>xà'á</b><br>pie         | <b>na</b><br>ellos        |
| <b>11:12</b> | <b>Kí</b><br>día<br><i>El día que ustedes cayeron adentro del hueso</i> | <b>nìkòyò</b><br>caer(pas.) | <b>ndo</b><br>ustedes      | <b>ini</b><br>adentro     |
|              | <b>ini</b><br>adentro<br><i>Adentro aquí en las venas</i>               | <b>yó'o</b><br>aquí         | <b>tùtyì</b><br>venas      | <b>ikí</b><br>hueso, puño |
|              | <b>sè'e</b><br>hijo<br><i>Mis hijos, mis animales</i>                   | <b>sana</b><br>animal       | <b>i</b><br>yo             |                           |
|              | <b>Ta</b><br>y<br><i>Se convirtieron en el espíritu tonto</i>           | <b>nduu</b><br>convertir    | <b>ndo</b><br>ellos        | <b>ánimà</b><br>espíritu  |
|              | <b>ánimà</b><br>espíritu<br><i>Espíritu malo</i>                        | <b>nduva'á</b><br>malo      |                            | <b>tonto</b><br>malo      |
|              | <b>ikán</b><br>allá<br><i>Allá apareció el animal</i>                   | <b>ndakúú</b><br>aparecer   | <b>kití</b><br>animal      |                           |
|              | <b>ikán</b><br>allá<br><i>Allá apareció la enfermedad</i>               | <b>ndakúú</b><br>aparecer   | <b>kuè'è</b><br>enfermedad |                           |
|              | <b>ta</b><br>pues<br><i>Pues aquí hay petate ahora</i>                  | <b>yó'o</b><br>aquí         | <b>íyo</b><br>hay          | <b>yuví</b><br>petate     |
|              |   |                             |                            | <b>vityin</b><br>ahora    |
| Sahumar      |   |                             |                            |                           |
| <b>11:24</b> | <b>Vityin</b><br>ahora<br><i>Ahora sahumo las manos de ellos</i>        | <b>ndatyoma</b><br>sahumar  | <b>i</b><br>yo             | <b>nda'á</b><br>mano      |
|              | <b>Vityin</b><br>ahora<br><i>Ahora sahumo los pies de ellos</i>         | <b>ndatyoma</b><br>sahumar  | <b>i</b><br>yo             | <b>xà'á</b><br>pie        |
|              | <b>Vityin</b>   | <b>kakin</b>                | <b>yu</b>                  | <b>ití</b>                |

|   |                             |             |               |               |              |
|---|-----------------------------|-------------|---------------|---------------|--------------|
| ahora   | poner(fut.)                 | yo          | vela          |               |              |
| <i>Ahora pongo la vela</i>                    |                             |             |               |               |              |
| <b>Vityin</b>                                 | <b>kakin</b> <sup>189</sup> | <b>yu</b>   | <b>kuè'è</b>  |               |              |
| ahora   | poner (fut.)                | yo          | enfermedad    |               |              |
| <i>Ahora pongo la enfermedad</i>              |                             |             |               |               |              |
| <b>Vityin</b>                                 | <b>ndakuun</b>              | <b>i</b>    |               |               |              |
| ahora   | sobo                        | yo          |               |               |              |
| <i>Ahora sobo</i>                             |                             |             |               |               |              |
|   | <b>ndakatia</b>             | <b>i</b>    |               |               |              |
|   | lavo                        | yo          |               |               |              |
| <i>Lavo</i>                                   |                             |             |               |               |              |
| <b>Sava</b>                                   | <b>ñũu</b>                  |             |               |               |              |
| media   | noche                       |             |               |               |              |
| <i>A media noche</i>                          |                             |             |               |               |              |
| <b>Xà'á</b>                                   | <b>sè'e</b>                 |             |               |               |              |
| pie   | hijo                        |             |               |               |              |
| <i>Por mis hijos</i>                          |                             |             |               |               |              |
| <b>Xà'á</b>                                   | <b>sànà</b>                 | <b>i</b>    |               |               |              |
| pie   | animal                      | yo          |               |               |              |
| <i>Por mi animal</i>                          |                             |             |               |               |              |
| <b>11:32</b>                                  | <b>Yù'ù</b>                 | <b>ní'i</b> | <b>yuví</b>   |               |              |
|   | yo                          | traigo      | petate        |               |              |
| <i>Yo traigo el petate</i>                    |                             |             |               |               |              |
|   | <b>Yù'ù</b>                 | <b>ní'i</b> | <b>tiayu</b>  |               |              |
|   | yo                          | traigo      | silla         |               |              |
| <i>Yo traigo la silla</i>                     |                             |             |               |               |              |
|   | <b>Yù'ù</b>                 | <b>ní'i</b> | <b>kò'o'</b>  | <b>ndo</b>    |              |
|   | yo                          | traigo      | plato         | ustedes       |              |
| <i>Yo traigo sus platos</i>                   |                             |             |               |               |              |
| <b>ñe</b>                                     | <b>númĩ</b>                 |             |               |               |              |
|   | rápido                      |             |               |               |              |
| <i>Rápido</i>                                 |                             |             |               |               |              |
| <b>ñe</b>                                     | <b>kĩĩ</b>                  |             |               |               |              |
|   | día                         |             |               |               |              |
| <i>Y pronto</i>                               |                             |             |               |               |              |
| <b>Ora</b>                                    | <b>ñe</b>                   | <b>kĩĩ</b>  | <b>vityin</b> | <b>ndá'vi</b> | <b>ndó'ò</b> |
| hora  |                             | día         | ahora         | humilde       | ustedes      |
| <i>La hora del día hoy están muy humildes</i> |                             |             |               |               |              |

Silla 10

|                                 |            |              |            |  |  |
|---------------------------------|------------|--------------|------------|--|--|
| <b>11:41</b>                    | <b>Ûxì</b> | <b>yuví</b>  |            |  |  |
|                                 | diez       | petate       |            |  |  |
| <i>Diez petates</i>             |            |              |            |  |  |
|                                 | <b>Ûxì</b> | <b>tiàyù</b> |            |  |  |
|                                 | diez       | silla        |            |  |  |
| <i>Diez sillas</i>              |            |              |            |  |  |
|                                 | <b>Ûxì</b> | <b>kò'ó</b>  | <b>ndo</b> |  |  |
|                                 | diez       | plato        | ustedes    |  |  |
| <i>Diez platos para ustedes</i> |            |              |            |  |  |

Más invitados

<sup>189</sup> La pone aquí para ponerla en otro lugar. ¿Se refiere a un lugar mítico?

|              |   |   |  |                         |                      |                    |
|--------------|---|---|--|-------------------------|----------------------|--------------------|
| <b>11:42</b> | <b>Mindo</b><br>ustedes<br><i>Casa de ustedes,</i>                | <b>ve'e</b><br>casa<br><i>ustedes,</i>            | <b>xi'i</b><br>ustedes<br><i>luna de ustedes</i> | <b>yòó</b><br>luna      |                      |                    |
|              | <b>Mindo</b><br>ustedes<br><i>Casa de ustedes,</i>                | <b>ve'e</b><br>casa<br><i>atrás de la luna</i>    | <b>satá</b><br>atrás, espalda                    | <b>yòó</b><br>luna      |                      |                    |
|              | <b>Mindo</b><br>ustedes<br><i>Casa de ustedes,</i>                | <b>ve'e</b><br>casa<br><i>estrella de ustedes</i> | <b>xi'i</b><br>ustedes                           | <b>kìmì</b><br>estrella |                      |                    |
|              | <b>Ndo'ó</b><br>ustedes<br><i>Ustedes</i>                         | <b>kìmì</b><br>estrella<br><i>estrella</i>        |  |                         |                      |                    |
|              | <b>Ndo'ó</b><br>ustedes<br><i>Ustedes...</i>                      | <b>tyityí</b><br>(?)<br><i>el pueblo</i>          | <b>ñuu</b><br>pueblo                             |                         |                      |                    |
|              | <b>Nikàku</b><br>nacer (pas.)<br><i>Nació el calor que muerde</i> | <b>kaní</b><br>calor                              | <b>yáxì</b><br>morder                            |                         |                      |                    |
|              | <b>Nikàku</b><br>nacer (pas.)<br><i>Nació el calor que duele</i>  | <b>kaní</b><br>calor                              | <b>ta'ví</b><br>doler                            |                         |                      |                    |
|              | <b>Nikàku</b><br>nacer (pas.)<br><i>Nació el calor que arde</i>   | <b>kaní</b><br>calor                              | <b>kaun</b><br>arder                             |                         |                      |                    |
|              | <b>Xíkó</b><br>llegó<br><i>Llegó a la carne y hasta el hueso</i>  | <b>e</b><br>cosa                                  | <b>ikí</b><br>hueso                              | <b>kùñù</b><br>carne    | <b>kùñù</b><br>carne | <b>na</b><br>ellos |

Leer las sillas

|              |  |                              |                            |                       |  |  |
|--------------|--|------------------------------|----------------------------|-----------------------|--|--|
| <b>11:59</b> | <b>Ta</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron los tomates</i>            | <b>yó'o</b><br>aquí          | <b>ndaxaa</b><br>llegar    | <b>yuví</b><br>petate |  |  |
|              | <b>Ta</b><br>aquí<br><i>Aquí llegaron las sillas</i>             | <b>yó'o</b><br>llegar        | <b>ndaxaa</b><br>silla     | <b>tiàyù</b>          |  |  |
|              | <b>Yó'o</b><br>aquí<br><i>Aquí se va a aliviar el animal</i>     | <b>ndikò</b><br>se enfriarán | <b>kití</b><br>animal      |                       |  |  |
|              | <b>Yó'o</b><br>aquí<br><i>Aquí se va a aliviar la enfermedad</i> | <b>ndikò</b><br>se enfriarán | <b>kuè'è</b><br>enfermedad |                       |  |  |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo sobo</i>                              | <b>ndakoun</b><br>sobo       |                            |                       |  |  |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo lavo</i>                              | <b>ndakatia</b><br>lavar     | <b>i</b><br>yo             |                       |  |  |
|              | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo sobo</i>                              | <b>ndakoun</b><br>sobo       |                            |                       |  |  |
|              | <b>Xà'á</b><br><i>sè'e</i>                                       | <b>sè'e</b>                  |                            |                       |  |  |



|              |   |               |              |               |
|--------------|---|---------------|--------------|---------------|
|              | por   | hijo          |              |               |
|              | <i>Por mis hijos</i>                        |               |              |               |
|              | <b>Xà'á</b>                                 | <b>sà'nà</b>  | <b>i</b>     |               |
|              | por   | ganado        | yo           |               |
|              | <i>Por mi ganado</i>                        |               |              |               |
|              | <b>Sava</b>                                 | <b>ñũu</b>    |              |               |
|              | mitad                                       | noche         |              |               |
|              | <i>A media noche</i>                        |               |              |               |
|              | <b>Sava</b>                                 | <b>ndi</b>    | <b>kĩĩ</b>   |               |
|              | mitad                                       |               | día          |               |
|              | <i>A medio día</i>                          |               |              |               |
|              | <b>Yù'ù</b>                                 | <b>ní'i</b>   | <b>yuví</b>  |               |
|              | yo  | traigo        | petate       |               |
|              | <i>Yo traigo el petate</i>                  |               |              |               |
|              | <b>Yù'ù</b>                                 | <b>ní'i</b>   | <b>tiàyù</b> |               |
|              | yo  | traigo        | silla        |               |
|              | <i>Yo traigo la silla</i>                   |               |              |               |
|              | <b>Yù'ù</b>                                 | <b>ní'i</b>   | <b>kò'ó</b>  |               |
|              | yo  | traigo        | plato        |               |
|              | <i>Yo traigo el plato</i>                   |               |              |               |
|              | <b>Yù'ù</b>                                 | <b>ní'i</b>   | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b>    |
|              | yo  | traigo        | jícara       | ustedes       |
|              | <i>Yo traigo la jícara de ustedes</i>       |               |              |               |
| <b>12:12</b> | <b>Yó'o</b>                                 | <b>ndaxaa</b> | <b>yuví</b>  | <b>ndo</b>    |
|              | aquí  | llegó         | petate       | ustedes       |
|              | <i>Aquí llegaron los petates de ustedes</i> |               |              |               |
|              | <b>Yó'o</b>                                 | <b>ndaxaa</b> | <b>tiàyù</b> |               |
|              | aquí  | llegó         | silla        |               |
|              | <i>Aquí llegaron las sillas</i>             |               |              |               |
|              | <b>Sava</b>                                 | <b>ñũu</b>    |              |               |
|              | mitad                                       | noche         |              |               |
|              | <i>A media noche</i>                        |               |              |               |
|              | <b>Sava</b>                                 | <b>ndi</b>    | <b>kĩĩ</b>   |               |
|              | mitad                                       |               | día          |               |
|              | <i>A medio día</i>                          |               |              |               |
|              | <b>Ora</b>                                  | <b>ñe</b>     | <b>kĩĩ</b>   | <b>vityin</b> |
|              | hora  |               | día          | ahora         |
|              | <i>Hora del día de hoy</i>                  |               |              |               |

## Silla Nueve

|              |                      |              |            |  |
|--------------|----------------------|--------------|------------|--|
| <b>12:??</b> | <b>ĩin</b>           | <b>yuví</b>  |            |  |
|              | nueve                | petate       |            |  |
|              | <i>Nueve petates</i> |              |            |  |
|              | <b>ĩin</b>           | <b>yuví</b>  |            |  |
|              | nueve                | silla        |            |  |
|              | <i>Nueve sillas</i>  |              |            |  |
|              | <b>ĩin</b>           | <b>kò'ó</b>  |            |  |
|              | nueve                | plato        |            |  |
|              | <i>Nueve platos</i>  |              |            |  |
|              | <b>ĩin</b>           | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |  |
|              | nueve                | jícara       | ustedes    |  |

## Nueve jícaras de ustedes

## Espíritus

|              |  |                                       |  |                              |
|--------------|--|---------------------------------------|--|------------------------------|
| <b>12:21</b> | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que pertenece al hombro de la montaña</i> | <b>xikòo</b><br>se asentó             | <b>sòkò</b><br>hombro                    | <b>yukú</b><br>montaña       |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que pertenece al pie del árbol</i>        | <b>xikòo</b><br>se asentó             | <b>xà'á</b><br>pie                       | <b>itún</b><br>árbol         |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu de la avispa debajo de la piedra</i>      | <b>yòkò</b><br>avispa                 | <b>xà'á</b><br>pie                       | <b>yuú</b><br>piedra         |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que pertenece a la punta del aire</i>     | <b>xikòo</b><br>se asentó             | <b>numá</b> <sup>190</sup><br>retoño (?) | <b>tàtyí</b><br>aire, viento |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que fue golpeado por la Lluvia</i>        | <b>nikāni</b> <sup>191</sup><br>pegar | <b>Sàví</b><br>lluvia                    |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que fue golpeado por un árbol</i>         | <b>nikāni</b><br>pegar                | <b>itún</b><br>árbol                     |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que fue golpeado por una piedra</i>       | <b>nikāni</b><br>pegar                | <b>yuú</b><br>piedra                     |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu que fue ahogado por las tortillas</i>     | <b>nikandya</b><br>ahogar (pas.)      | <b>xítá</b><br>tortilla                  |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu entró adentro del agua</i>                | <b>ninditá</b><br>ahogarse (?)        | <b>tikuí</b><br>agua                     |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu...</i>                                    | <b>nikanyasi</b><br>(?)               |  |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu boca abajo</i>                            | <b>nika</b>                           | <b>ndee</b><br>boca abajo                |                              |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón<br><i>Espíritu boca arriba</i>                           | <b>ndikaà</b><br>está                 | <b>nduva</b><br>boca arriba              |                              |

## Espíritu de gente muerte poderosa

|       |   |                |                  |                  |
|-------|---|----------------|------------------|------------------|
| 12:41 | Ánimà<br>corazón<br><i>Espíritu del fallecido Antonio</i> | ndìì<br>muerto | Ndoño<br>Antonio |                  |
|       | Ánimà<br>corazón<br><i>Espíritu del fallecido Lilo</i>    | ndìì<br>muerto | Lilo<br>Lilo     |                  |
|       | Ánimà<br>corazón  | ndìì<br>muerto | José<br>José     | Katano<br>Catano |

<sup>190</sup> La punta de una planta. Se refiere a la parte superior de el aire.<sup>191</sup> Le cayó un rayo.

*Espíritu del fallecido José Katano*

|              |   |   |                           |  |                                    |
|--------------|---|---|---------------------------|--|------------------------------------|
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Fele</b><br>Felix      |  |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Felix</i>                             |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Fonso</b><br>Alfonso   |  |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Alfonso</i>                           |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Mingo</b><br>Domingo   |  |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Domingo</i>                           |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Ventyo</b><br>Fidencio |  |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Fidencio</i>                          |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Mingo</b><br>Domingo   |  |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Domingo</i>                           |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                              | <b>Matia</b><br>Matías    | <b>Santo</b><br>Santos                   |                                    |
|              | <i>Espíritu del fallecido Matías Santos</i>                     |   |                           |  |                                    |
| <b>13:00</b> | <b>Ikán</b><br>allá   | <b>ndikaà</b><br>está                             | <b>ánimà</b><br>corazón   | <b>ndù</b><br>muerto                     |                                    |
|              | <i>Allá se encuentra el espíritu del muerto</i>                 |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ikán</b><br>allá   | <b>ndikaà</b><br>está                             | <b>ánimà</b><br>corazón   | <b>ndatun</b> <sup>192</sup><br>poderoso |                                    |
|              | <i>Allá se encuentra el espíritu poderoso</i>                   |   |                           |  |                                    |
| <b>13:04</b> | <b>Tiàa</b><br>hombre   | <b>káá</b>  | <b>kúú</b><br>ser         | <b>ra</b><br>él                          |                                    |
|              | <i>Ese es él</i>  |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Kúúko</b><br>arrodillar                                      | <b>ra</b><br>él                                   | <b>komí</b><br>cuatro     | <b>tutún</b><br>esquina                  | <b>yuví</b><br>petate              |
|              | <i>Él se va a arrodillar en las cuatro esquinas del petate</i>  |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Kúúko</b><br>arrodillarse                                    | <b>ra</b><br>él                                   | <b>komí</b><br>cuatro     | <b>tutun</b><br>esquina                  | <b>tiayu</b><br>silla              |
|              | <i>Él se va a arrodillar en las cuatro esquinas de la silla</i> |   |                           |  |                                    |
| <b>13:08</b> | <b>Tiàa</b><br>hombre   | <b>káá</b>  | <b>kúú</b><br>ser         | <b>ra</b><br>él                          | <b>kaandutyi'i</b><br>decir (fut.) |
|              | <i>Ese es el hombre con quien voy a hablar</i>                  |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Tiàa</b><br>ese  | <b>káá</b>  | <b>kúú</b><br>ser         | <b>ra</b><br>él                          | <b>ka'nù</b><br>quebrar            |
|              | <i>Es él quien va curar la enfermedad</i>                       |   |                           |  |                                    |
| <b>13:11</b> | <b>Koto</b><br>cuidar   | <b>ndutia</b><br>desaparecer                      | <b>ndo</b><br>ustedes     |  |                                    |
|              | <i>Que no vayan a desaparecer</i>                               |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Koto</b><br>cuidar   | <b>ndukuè'è</b> <sup>193</sup><br>enojarse (pas.) | <b>ndo</b><br>ustedes     |  |                                    |
|              | <i>Que no vayan a enojarse</i>                                  |   |                           |  |                                    |
|              | <b>Ra</b><br>hombre   | <b>yó'o</b><br>aquí                               |                           |  |                                    |

<sup>192</sup> Alguien que tiene todo para ayudar, bueno.<sup>193</sup> Ponerse bravo.

*ese es el hombre*

(no se entiende)

|                     |   |                                     |                         |                           |
|---------------------|---|-------------------------------------|-------------------------|---------------------------|
| <b>13:14</b>        | <b>Nixatando</b><br>sean muchos<br><i>Son muchos son miles de espíritus que se encuentran ahí</i> | <b>Nixamil</b><br>miles de personas | <b>ánimà</b><br>corazon | <b>ndikaà</b><br>estar    |
|                     | <b>Ma'ñú</b><br>en medio<br><i>En medio está la hierba que moja</i>                               | <b>ndikaà</b><br>estar              | <b>yúyú</b><br>rocío    |                           |
|                     | <b>Ndikaà</b><br>estar<br><i>Está la neblina</i>  | <b>kaxi</b><br>neblina              |                         |                           |
| Dar de beber sangre |   |                                     |                         |                           |
|                     | <b>Ikán</b><br>ahí<br><i>Ahí está sus manos</i>   | <b>ndikaà</b><br>estar              | <b>nda'á</b><br>mano    | <b>ra</b><br>él           |
|                     | <b>Ikán</b><br>ahí<br><i>Ahí están sus pies</i>   | <b>ndikaà</b><br>está               | <b>xà'á</b><br>pie      | <b>ra</b><br>él           |
|                     | <b>Yó'o</b><br>aquí<br><i>Aquí se arrodilla</i>   | <b>kúúko</b><br>arrodillarse        | <b>ra</b><br>él         |                           |
|                     | <b>Kòmí</b><br>cuatro<br><i>En las cuatro esquinas del petate</i>                                 | <b>tútún</b><br>esquina             | <b>yuví</b><br>petate   |                           |
|                     | <b>Kòmí</b><br>catro<br><i>En las cuatro esquinas de la silla</i>                                 | <b>tútún</b><br>esquina             | <b>tiàyù</b>            |                           |
|                     | <b>Ndákí'in</b><br>recibir<br><i>Ellos reciben la sangre despierta</i>                            | <b>ra</b><br>él                     | <b>ní</b><br>sangre     | <b>ndító</b><br>despierta |
|                     | <b>Ndákí'in</b><br>recibir<br><i>Ellos reciben la sangre viva</i>                                 | <b>ra</b><br>él                     | <b>ní</b><br>sangre     | <b>tiákú</b><br>viva      |
|                     | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo sobo</i>   | <b>ndakuun</b><br>sobo              |                         |                           |
|                     | <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo lavo</i>   | <b>ndakatia-i</b><br>lavo           |                         |                           |
| Leer la silla       |   |                                     |                         |                           |
|                     | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Están sus petates</i>   | <b>va</b><br>bueno                  | <b>yuví</b><br>petate   | <b>ndo</b><br>ustedes     |
|                     | <b>Íyo</b><br>hay<br><i>Están sus sillas</i>  | <b>tiàyù</b><br>silla               | <b>ndo</b><br>ustedes   |                           |
|                     | <b>Íyo</b><br>hay   | <b>ko'ó</b><br>plato                | <b>ndo</b><br>ustedes   |                           |

*Están sus platos*

|              |  |           |                   |                        |
|--------------|--|-----------|-------------------|------------------------|
| <b>13:32</b> | <b>Ora</b><br>hora<br><i>A esta hora del día</i> | <b>ñe</b> | <b>kíí</b><br>día | <b>vityin</b><br>ahora |
|--------------|--|-----------|-------------------|------------------------|

|            |                    |                   |                     |
|------------|--------------------|-------------------|---------------------|
| <b>Káá</b> | <b>ùxì</b><br>diez | <b>ùvì</b><br>dos | <b>ñũu</b><br>noche |
|------------|--------------------|-------------------|---------------------|

*A las doce de la noche*

## Realidad deseada

|   |                   |                      |                    |
|---|-------------------|----------------------|--------------------|
| <b>Ndikò</b><br>se enfriarán<br><i>Se van a curar sus manos</i> | <b>va</b><br>bien | <b>nda'á</b><br>mano | <b>na</b><br>ellos |
|---|-------------------|----------------------|--------------------|

|  |                   |                    |                    |
|--|-------------------|--------------------|--------------------|
| <b>Ndikò</b><br>se enfriarán<br><i>Se van a curar sus pies</i> | <b>va</b><br>bien | <b>xà'á</b><br>pie | <b>na</b><br>ellos |
|--|-------------------|--------------------|--------------------|

|  |                   |                     |                    |
|--|-------------------|---------------------|--------------------|
| <b>Ndikò</b><br>enfriarse<br><i>Se van a curar sus bocas</i> | <b>va</b><br>bien | <b>yu'ú</b><br>boca | <b>na</b><br>ellos |
|--|-------------------|---------------------|--------------------|

|  |                     |                    |
|--|---------------------|--------------------|
| <b>Námá</b><br>sano y salvo<br><i>Que estén sanos y salvos</i> | <b>koo</b><br>estar | <b>na</b><br>ellos |
|--|---------------------|--------------------|

|  |                                |                    |
|--|--------------------------------|--------------------|
| <b>Námá</b><br>sano y salvo<br><i>Que crezcan sanos y salvos</i> | <b>kua'nu</b><br>crecer (fut.) | <b>na</b><br>ellos |
|--|--------------------------------|--------------------|

|  |                     |                    |
|--|---------------------|--------------------|
| <b>Námá</b><br>sano y salvo<br><i>Que estén sanos y salvos</i> | <b>koo</b><br>estén | <b>na</b><br>ellos |
|--|---------------------|--------------------|

|  |                        |                    |
|--|------------------------|--------------------|
| <b>Námá</b><br>sano y salvo<br><i>Que maduren sanos y salvos</i> | <b>kùxa</b><br>madurar | <b>na</b><br>ellos |
|--|------------------------|--------------------|

|   |                       |                       |
|---|-----------------------|-----------------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo traigo el petate</i> | <b>ní'i</b><br>traigo | <b>yuví</b><br>petate |
|---|-----------------------|-----------------------|

|  |                       |                       |
|--|-----------------------|-----------------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo traigo la silla</i> | <b>ní'i</b><br>traigo | <b>tiàyù</b><br>silla |
|--|-----------------------|-----------------------|

|   |                               |                       |
|---|-------------------------------|-----------------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo voy a torcer el animal</i> | <b>kanu</b><br>torcer, trozar | <b>kití</b><br>animal |
|---|-------------------------------|-----------------------|

|   |                               |                            |
|---|-------------------------------|----------------------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo voy a torcer la enfermedad</i> | <b>kanu</b><br>torcer, trozar | <b>kuè'è</b><br>enfermedad |
|---|-------------------------------|----------------------------|

|                                     |                        |
|-------------------------------------|------------------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo sobo</i> | <b>ndakuun</b><br>sobo |
|-------------------------------------|------------------------|

|                                     |                         |                |
|-------------------------------------|-------------------------|----------------|
| <b>Yù'ù</b><br>yo<br><i>Yo lavo</i> | <b>ndakatia</b><br>lavo | <b>i</b><br>yo |
|-------------------------------------|-------------------------|----------------|

|  |                     |
|--|---------------------|
| <b>Sava</b><br>media<br><i>A media noche</i> | <b>ñũu</b><br>noche |
|--|---------------------|

|                    |            |            |
|--------------------|------------|------------|
| <b>Sava</b>        | <b>ndi</b> | <b>kĩĩ</b> |
| medio              |            | día        |
| <i>A medio día</i> |            |            |

|  |             |           |             |                         |                                  |
|--|-------------|-----------|-------------|-------------------------|----------------------------------|
| <b>Íyo</b>                                       | <b>yuví</b> | <b>ñe</b> | <b>numí</b> | <b>nda'</b><br><b>á</b> | <b>i</b><br><b>y</b><br><b>o</b> |
| hay  | petate      |           | abrazo      | mano                    |                                  |
| <i>Hay petate, estoy con los brazos cruzados</i> |             |           |             |                         |                                  |

|                            |           |            |               |
|----------------------------|-----------|------------|---------------|
| <b>Ora</b>                 | <b>ñe</b> | <b>kĩĩ</b> | <b>vityin</b> |
| hora                       |           | día        | ahora         |
| <i>A esta hora del día</i> |           |            |               |

|                         |              |
|-------------------------|--------------|
| <b>Ndá'vi</b>           | <b>tú'ún</b> |
| pobre                   | milagroso    |
| <i>Humilde poderoso</i> |              |

Silla seis

|                     |             |
|---------------------|-------------|
| <b>Ìñù</b>          | <b>yuví</b> |
| seis                | petate      |
| <i>Seis petates</i> |             |

|                                 |              |            |
|---------------------------------|--------------|------------|
| <b>Ìñù</b>                      | <b>tiàyù</b> | <b>ndo</b> |
| seis                            | silla        | ustedes    |
| <i>Seis sillas para ustedes</i> |              |            |

|                                 |             |            |
|---------------------------------|-------------|------------|
| <b>Ìñù</b>                      | <b>kò'ó</b> | <b>ndo</b> |
| seis                            | plato       | ustedes    |
| <i>Seis platos para ustedes</i> |             |            |

|                                 |              |            |
|---------------------------------|--------------|------------|
| <b>Ìñù</b>                      | <b>yaxín</b> | <b>ndo</b> |
| seis                            | jícara       | ustedes    |
| <i>Seis jícara para ustedes</i> |              |            |

|                                       |             |               |             |             |
|---------------------------------------|-------------|---------------|-------------|-------------|
| <b>13:56</b>                          | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>ve'e</b> | <b>yukú</b> |
|                                       | allá        | está          | casa        | montaña     |
| <i>Ahí está la casa de la montaña</i> |             |               |             |             |

|   |               |             |              |              |
|---|---------------|-------------|--------------|--------------|
| <b>Ndikaà</b>   | <b>ndò'yo</b> | <b>ve'e</b> | <b>ánimà</b> | <b>tonto</b> |
| allá  | manantial     | casa        | corazón      | malo         |
| <i>Se encuentra el manantial de la casa del espíritu malo</i> |               |             |              |              |

|   |            |             |              |             |             |             |
|---|------------|-------------|--------------|-------------|-------------|-------------|
| <b>Ndikaà</b>   | <b>...</b> | <b>ve'e</b> | <b>ma'ñú</b> | <b>sava</b> | <b>ve'e</b> | <b>xito</b> |
| allá  | ...        | casa        | media        | mitad       | casa        | tío         |
| <i>Se encuentra a la casa en el centro a la mitad de la casa del tío malo</i> |            |             |              |             |             |             |

Ivita a sentarse

|                                   |             |               |              |               |
|-----------------------------------|-------------|---------------|--------------|---------------|
| <b>14:04</b>                      | <b>Ikán</b> | <b>ndikaà</b> | <b>tiàyù</b> | <b>kandee</b> |
|                                   | allá        | está          | silla        | se agacha     |
| <i>Ahí está la silla agachada</i> |             |               |              |               |

|                                      |               |              |            |              |
|--------------------------------------|---------------|--------------|------------|--------------|
| <b>Ikán</b>                          | <b>ndikaà</b> | <b>tiàyù</b> | <b>káá</b> | <b>nduva</b> |
| allá                                 | está          | silla        |            | boca arriba  |
| <i>Ahí está la silla boca arriba</i> |               |              |            |              |

|                                   |               |              |               |
|-----------------------------------|---------------|--------------|---------------|
| <b>Ikán</b>                       | <b>ndikaà</b> | <b>tiàyù</b> | <b>kandee</b> |
| allá                              | está          | silla        | se agacha     |
| <i>Ahí está la silla agachada</i> |               |              |               |

|                                 |               |              |                 |
|---------------------------------|---------------|--------------|-----------------|
| <b>Ikán</b>                     | <b>ndikaà</b> | <b>tiàyù</b> | <b>kandityi</b> |
| allá                            | está          | silla        | parado          |
| <i>Ahí está la silla de pie</i> |               |              |                 |

|           |               |            |            |                 |          |              |
|-----------|---------------|------------|------------|-----------------|----------|--------------|
| <b>Ta</b> | <b>vityin</b> | <b>kuu</b> | <b>nuú</b> | <b>ndatyoma</b> | <b>i</b> | <b>nda'á</b> |
|-----------|---------------|------------|------------|-----------------|----------|--------------|

|  |                             |                 |             |                 |          |             |
|--|-----------------------------|-----------------|-------------|-----------------|----------|-------------|
|  | ahora                       |                 | donde       | sahumar         | yo       | mano        |
| <i>Ahora voy a sahumar las manos</i>       |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ta</b>                                  | <b>vityin</b>               | <b>kuu</b>      | <b>nuú</b>  | <b>ndatyoma</b> | <b>i</b> | <b>xà'á</b> |
|  | ahora                       |                 | donde       | sahumar         | yo       | pie         |
| <i>Ahora voy a sahumar los pies</i>        |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Xà'á</b>                                | <b>sànà</b>                 | <b>i</b>        |             |                 |          |             |
| por  | ganado                      | yo              |             |                 |          |             |
| <i>Por mi ganado</i>                       |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ndani'i</b>                             | <b>ití</b>                  |                 |             |                 |          |             |
| levanto                                    | vela                        |                 |             |                 |          |             |
| <i>Levanto la vela</i>                     |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ndani'i</b>                             | <b>kuè'è</b>                |                 |             |                 |          |             |
| levanto                                    | enfermedad                  |                 |             |                 |          |             |
| <i>Levanto la enfermedad</i>               |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>14:13</b>                               | <b>Ndikaà</b>               | <b>kuè'è</b>    | <b>yáxĩ</b> |                 |          |             |
|  | está                        | enfermedad      | muerde      |                 |          |             |
| <i>Está la enfermedad que muerde</i>       |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ndikaà</b>                              | <b>kuè'è</b>                | <b>ta'ví</b>    |             |                 |          |             |
| está                                       | enfermedad                  | dolor           |             |                 |          |             |
| <i>Está la enfermedad que duele</i>        |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ndikaà</b>                              | <b>kuè'è</b>                | <b>ká'ùn</b>    |             |                 |          |             |
| está                                       | enfermedad                  | duele           |             |                 |          |             |
| <i>Está la enfermedad adolorida</i>        |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Kòmí</b>                                | <b>tútún</b>                | <b>nda'á</b>    | <b>na</b>   |                 |          |             |
| cuatro                                     | esquinas                    | mano de ellos   | ellos       |                 |          |             |
| <i>En las cuatro esquinas de sus manos</i> |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Komí</b>                                | <b>tútún</b>                | <b>xà'á</b>     | <b>na</b>   |                 |          |             |
| cuatro                                     | esquinas                    | pe de ellos     | ellos       |                 |          |             |
| <i>En las cuatro esquinas de sus pies</i>  |                             |                 |             |                 |          |             |
| Presentación                               |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ta</b>                                  | <b>yó'o</b>                 | <b>ndakuun</b>  | <b>i</b>    |                 |          |             |
|  | aquí                        | sobo            | yo          |                 |          |             |
| <i>Aquí sobo</i>                           |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ta</b>                                  | <b>yó'o</b>                 | <b>ndakatia</b> | <b>i</b>    |                 |          |             |
|  | aquí                        | lavo            | yo          |                 |          |             |
| <i>Aquí lavo</i>                           |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ta</b>                                  | <b>yó'o</b>                 | <b>ndakuun</b>  | <b>i</b>    |                 |          |             |
|  | aquí                        | sobo            | yo          |                 |          |             |
| <i>Aquí sobo</i>                           |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Sava</b>                                | <b>ñũu</b>                  |                 |             |                 |          |             |
| media                                      | noche                       |                 |             |                 |          |             |
| <i>A media noche</i>                       |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Sava</b>                                | <b>ora</b>                  |                 |             |                 |          |             |
| media                                      | hora                        |                 |             |                 |          |             |
| <i>A media hora</i>                        |                             |                 |             |                 |          |             |
| <b>Ora</b>                                 | <b>ñendii<sup>194</sup></b> | <b>vityin</b>   |             |                 |          |             |
| hora                                       | puesta de sol               | ahora           |             |                 |          |             |
| <i>En esta puesta del sol</i>              |                             |                 |             |                 |          |             |

<sup>194</sup> Ñandi'í es sol

| <b>Ora</b>                   | <b>ñediixi</b> | <b>ndá'vi</b> | <b>xtò'ò</b> |
|------------------------------|----------------|---------------|--------------|
| hora                         | ...            | pobre         | dueño        |
| <i>A la hora... pobre...</i> |                |               |              |

Lucas [2011c]





## Bibliografía

*Catechismus Catholicae Ecclesiae.*, 1997. Print.

*Catecismo De La Doctrina Cristiana En La Lengua Mixteca Por Un Mixteco.* Puebla: Colegio Pío de Artes y Oficios, 1899. Print.

"Centro de Estudios de Etnodrama."Web.

<<http://www.geocities.com/CollegePark/Campus/3740/frame1.htm>>.

*Danza De La Pluma : La Última Danza Guerrera Mixteca.* México, D.F. : Lider Video, 2009. Print.

*Grandes Civilizaciones Del Pasado. México Antiguo.* Barcelona, España: Ediciones Folio, 2005. Print.

[Http://Shalomhaverim.Org](http://Shalomhaverim.Org).Print.

*Manuscrit Mexicain 291.*, s. XVIII. Print.

"Online Nahuatl Dictionary."Web. <<http://whp.uoregon.edu/dictionaries/nahuatl/>>.

"Pablo Weisz Carrington." 11 jun 2006 2006.Web. <<http://weisz-carrington.tripod.com/index.htm>>.

*Teatro Indígena Prehispánico (Rabinal Achí).* Tran. Francisco Monteverde. México: Universidad Autónoma de México, 1979. Print.

*Yuta Tno'O (Códice Vindobonensis).* Santiago Apoala , Oaxaca:Print.

Acosta, José de. *Historia Natural Y Moral De Las Indias.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008. Print.

Acuña, René. *Relaciones Geográficas Del Siglo XVI : México.* México: Universidad Nacional Autónoma, 1985 [1590]. Print.

Adame, Domingo coord. Jerzy Grotowski. *Miradas Desde Latinoamérica.* Universidad Veracruzana, Dirección General Editorial, 2011. Print.

Adorno, Theodor W. "Essay as a Form." *Notes to Literature* Vol. 1 (1991) Print.

Agudelo, Graciela, Patricia Bárcena, and Julio Zavala. *El Hombre Y La Música*. 4<sup>a</sup> ed. ed. México D.F.: Editorial Patria, 2004. Print.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Medicina Y Magia. El Proceso De Aculturación En La Estructura Colonial*. Universidad Veracruzana. INI. Gobierno del Estado de Veracruz. FCE., 1992. Print.

Alfonso Guzmán, Sergio Rommel, Claudia García Villa, and Roxana Guadalupe Ramos Villalobos. *Libro Blanco De Los Programas De Educación Superior En Artes En México*. Mexicali: CAESA, 2010. Print.

Alison, James. "Carta a Un Jóven Católigo Gay." *Concilium* 3 (2008): 125-34. Print.

---. "Desatar La Conciencia Gay." *On being Liked*. Londres: DLT, 2003a. Print.

---. *Una Fe Más Allá Del Resentimiento. Fragmentos Católicos En Clave Gay*. Barcelona: Herder, 2003b. Print.

Alvarado, Fr Francisco de. *Vocabulario En Lengua Mixteca*. INAH-INI ed. México:, 1963 [1593]. Print.

Ana María Locatelli de Pégamo. "Recordando Â Isabel Aretz (13/04/1909-01/06/2005)." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 26.2 (2005): 158-63. Print.

Anders, Ferdinand, Maarten Jansen, and Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Crónica Mixteca : El Rey 8 Venado, Garra De Jaguar, Y La Dinastía De Teozacualco-Zaachila : Libro Explicativo Del Llamado Códice Zouche-Nuttall : M...* [1a. ed.] ed. Madrid : Graz, Austria : México : Sociedad Estatal Quinto Centenario; Akademische Druck-und Verlagsanstalt; Fonso de Cutlura Económica, 1992a. Print.

---. *Origen E Historia De Los Reyes Mixtecos : Libro Explicativo Del Llamado Códice Vindobonensis*. 1a ed. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992b. Print.

Araiza Hernández, Elizabeth. ""¿Esto no Es Teatro!...Además, Así no Son Los Indígenas" Notas Acerca Del Relativismo En La Interpretación De Las Artes De La Escena." *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* N° 120.Otoño (2009): 99-137. Print.

- Arana, Evangelina, and Mauricio Swadesh. *Los Elementos Del Mixteco Antiguo*. México: INI, INAH, 1965. Print.
- Argomedo Manrique, Marha Patricia. "La Mujer Y El Teatro Personal." UNAM FFyL, 1987. Print. Ciudad de México: .
- Arrom, José Juan. "Drama of the Ancients." *The Americas* Marzo (1952): 16-9. Print.
- Attar, Farid al-Din. *La Conferencia De Los Pájaros*. Móstoletos (Madrid) : Gaia, 2002. Print.
- Balsalobre, Gonzalo de. "Relación Auténtica De Las Idolatrías, Supersticiones Y Vanas Observaciones De Los Indios Del Obispado De Oaxaca" (2004) Web.
- Barabas, A. M. *Dones, Dueños Y Santos. Ensayo Sobre Religiones En Oaxaca*. México: INAH. Grupo Editoria Miguel Ángel Porrúa, 2006. Print.
- Baratta, María de. *Cuzctlán Típico: ensayo Sobre Etnofonía De El Salvador*. 2 vols. Vol. San Salvador: Publicaciones del Misterio de Cultura, s.f. Print.
- Barba, Eugenio. *La Canoa De Papel*. 2ª edición ed. Buenos Aires, Argentina: Catálogos, 1999. Print.
- Barlow, Robert H. "El Códice Azcatitlan." *Journal de la Societé des Américanistes* XXXVIII (1949): 101-35. Print.
- Bartolomé, M. A. "Elogio Del Politeísmo. Las Cosmovisiones Indígenas En Oaxaca." *Cuadernos de Etnología*. Núm. 3 (2003) Print.
- Beeman, William O. "The Anthropology of Theater and Spectacle." *Annual Review of Anthropology* 22 (1993): 369-93. Print.
- Benavente, Fray Toribio de. *Historia De Los Indios De La Nueva España*. México: Editorial Chávez Hayhoe, 1941. Print.
- Bergoza y Jordán, Antonio de. *Cuestionario De Don Antonio.*, 1802-1804. Print.

Beristáin Romero, Cándido. *Yosokuiya. Juxtlahuaca a Través De Su Historia*. México D.F., 2002. Print.

Beristáin y Souza, José Mariano. *Biblioteca Hispano Americana Seterntrional*. 3 vols. Vol. Amecameca: Colegio Católico, 1883. Print.

Berlin Neubart, Heinrich. *Idolatría Y Superstición Entre Los Indios De Oaxaca*. México: Ediciones Toledo, 1988. Print.

Bernardino de Sahagún,. *[Códice Florentino : El Manuscrito 218-20 De La Colección Palatina De La Biblioteca Medicea Laurenciana*. El Gobierno de la República edita en facsímil el manuscrito 218-20 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana Codice Florentino para mayor conocimiento de la historia del pueblo de México ed. [México : Gobierno de la República, 1979. Print.

Bolton, Ralph. "Susto, Hostility and Hipoglycemia." *Ethnology* Vol. 4.Nº XX (1981): 261-76. Print.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México Profundo*. México: Grijalvo CONACULTA, 1989. Print.

Broda, Joahanna. "Ciclos De Fiestas Y Calendario Solar Mexica." *Arqueología Mexicana* VII.41 (2000): 48-55. Print.

Brun, Josefina. "Entrevista a Gabriel Weisz Y Oscar Zorrilla." *La Cabra, Revista de Teatro* 33-35.jun-ago (1981): 3-4. Print.

Brylak, Agnieska. "Ángeles Y Borrachos Indígenas".12 Dic 2014, Universidad de Sevilla. Sevilla: 2014. Print.

Burgoa, Francisco de. *Geográfica Descripción*. 25, 26 Vol. México: Publicaciones del ACN, 1934a. Print.

---. *Geográfica Descripción De La Parte Septentrional, Del Polo Ártico De La América, Y Nueva Iglesia De Las Indias Occidentales, Y Sitio Astronómico De Esta Provincia De Antequera, Valle De Oaxaca*. 2 Vols. XXV-XXVI Vol. México: AGN, 1934b. Print.

---. *Palestra Historial*. México:, 1934c. Print.

Burkhart, Louise M. *Holy Wednesday: A Nahuatl Drama from Early Colonial Mexico*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. Print.

Caballero Morales, Gabriel. *Diccionario Del Idioma Mixteco. Mixteco-Español. Español-Mixteco. Tutu Tu'Un Nuu Savi*. 2ª edición ed. México D.F.: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2011a. Print.

---. *Diccionario Del Idioma Mixteco. Mixteco-Español, Español-Mixteco. Tutu Tu'Un Savi*. 2ª edición ed. Ciudad de México: Universidad Tecnológica de la Mixteca, 2011b. Print.

Campbell, Joseph. *El Héroe De Las Mil Caras : Psicoanálisis Del Mito*. 1ª ed., 10ª reimp ed. Mexico : Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.

Casas, Fray Bartolomé de las. *Apologética Historia Sumaria*. . 2 vols. Vol. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM., 1967. Print.

Christensen, Bodil. *Brujerías Y Papel Precolombino*. 3ª edición ed. México : Euroamericanas, 1979. Print.

Clavijero, Francisco Xavier. *Historia Antigua De México*. 4 Vol. T. II Vol. México: Porrúa, 1945. Print.

Amecameca. Dir. Cone, Margaret. Prod. Asociación Teatral de Ventures Group Medios. Perf. Anonymous , 2009.

Conquistador Anónimo. *Relación De Algunas Cosas de La Nueva España Y De La Gran Ciudad De Temestitan México, Escrita Por Un Compañero De Hernán Cortés..* Tran. León Trad. Díaz Cárdenas. México: América, 1941. Print.

Crandon, Libber. "Why Susto?" *Ethnology* vol. XXI.Nº 2 (1983): 153-67. Print.

Cuevas, Mariano. *Historia De La Iglesia En México*. 5 volúmenes Vol. México: Editorial Patria, 1946. Print.

Dahlgren de Jordan, Barbro. *La Mixteca, Su Cultura E Historia Prehispánicas*. 4a ed. ed. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Print.

---. *La Mixteca: Su Cultura E Historia Prehispánicas*. 2ª ed. ed. México, D.F.: UNAM, 1966. Print.

Denzin, N. "The Reflexive Interview and a Performative Social Science." *Qualitative Research* Vol. 1.No. 1 (2001): 23-46. Print.

Derrida, Jacques. "La Mythologie Blanche." *Marges de la philosophie* (1972)Print.

Durán, Diego de. *Historia De Las Indias De La Nueva España Y Islas De Tierra firme*. II Vol. México: Editora Nacionl, 1951/52. Print.

---. *Historia De Las Indias De Nueva España Y Islas De Tierra Firme*. Mexico D.F. : Atlas, 1967. Print.

---. *Historia De Las Indias De Nuevas España Y Islas De Tierra Firme*. México:, 1867-1880. Print.

---. *Ritos Y Fiestas De Los Antiguos Mexicanos*. [México] : Cosmos, 1980. Print.

Díaz Cruz, Rodrigo. *Archipiélago De Rituales : Teorías Antropológicas Del Ritual*. 1a ed. ed. Barcelona : Anthropos, 1999. Print.

Díaz, F. *La Educación De Los Aztecas*. México: Panorama Editorial, 1983. Print.

Eliade, Mircea. *El Chamanismo Y Las Técnicas Arcaicas Del Éxtasis*. México: FCE, 1976 (1954). Print.

---. *Rites and Symbols of Initiation*. New York: Harper & Row, 1965. Print.

Gage, Thomas. *The English American: A New Seruvey of the West Indies, 1648*. Tran. Fernando Horcasitas. London: George Routledge an Sons, 1946. Print.

García Icazbalceta, Joaquín. "Representaciones Religiosas En México En El Siglo XVI." *Obras de Don Joaquín García Icazbalceta. Opúsculos varios*. V.Agüeros (1896): 307-68. Print.

García Leyva, Jaime. "Oralidad De Los Na Savi De La Montaña." *PUMC Y SAI, Edespig*. México: SIPIG-UNAM, 2009. 485-488. Print.

---. "Oralidad, Historia Y Educación De Na Savi." *De La Oralidad a La Palabra Escrita*. Chilpancingo: El Colegio de Guerrero, 2012a. 115-138. Print.

---. "Reescribir La Historia Que Nos Niega." *desinformemonos.org* - (2012b)Print.

---. "Ritual Y Petición De Lluvia Entre Na'Savi De La Montaña." *El Sur* Print. 3 mayo 2005.

Garibay, Ángel María. *Historia De La Literatura Náhuatl*. 2 vols. Vol. México:, 1953-1954. Print.

---. "Poema de Travesuras, Del Ms. De Cantares Mexicanos Fol 67. R-68." *Tlalocan* Vol. III.No. 2 (1952): 142-67. Print.

---. "Un Poema Sobre El Entusiasmo Guerrero." *Tlalocan* III.4 (1957): 309-12. Print.

---. *Poesía Náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Print.

Garibay, Ángel María, and Miguel León-Portilla. *Textos De Los Informantes De Sahagún 1 Y 2. Seminario De Cultura Náhuatl*. México D.F.: Instituto de Historia. UNAM, 1958. Print.

Geist, Ingrid. *Procesos De Escenificación Y Contexto Ritual*. México: UIA, Plaza y Valdéz, 1996. Print.

Gillin, J. "Magical Fright." *Psychiatry* Vol. 11 (1948): 387-400. Print.

González Ventura, Josefa Leonarda. *Vida Cotidiana De Jicayan (Versión En Español De Ña Kaa Iyo Yo Chi Ñuu Chikua'a)*. 1. ed ed. Oaxaca, Oax. México: CELIAC, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1993. Print.

Grotowski, Jerzy. "Oriente/Occidente." *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. N° 11-12 (1993a): 62-8. Print.

*Spotkanie Z Jerzym Grotowskim W Centro Universitario Di Teatro W Meksyku 7 Stycznia 1980.* , 1980.

---. *Tecniche Originarie Dell'Attore*. Ed. Luisa Tinti. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1982-83. Print.

---. "Tú Eres El Hijo De Alguien." *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*. 3.11-12 (1993b): 69-75. Print.

---. "Tu Es Le Fils De Quelqu'Un." *Europe: Le théâtre ailleurs, autrement* Octobre.n° 726 (1989): 13-25. Print.



Guerra Arias, Antonio. "Apagando Con Aguardiente La Ira De La Lluvia." *Ficciones De La*

*Otredad: Antología De Literatura Comparada*. Eds. Gabriel Weisz and Rodríguez Argentina. México D.F.: UNAM, FFyL, 2011. 229-247. Print.

*Entrevista a Weisz 12 Mar "Concepto De Etnodrama".* , 2010a.

*Entrevista a Weisz 27 Ene "Historia De Etnodrama".* , 2010b.

---. "Un Etno-Mago-Dramaturgo De El Jicaral".2014. 219-228. Print.

Guiteras Holmes, Calixta. *Los Peligros Del Alma. Visión Del Mundo De Un Tzotzil*. México: FCE, 1996. Print.

Gutiérrez Vega, Hugo. "El Teatro Y El Hombre." *Revista de la Universidad de México* (2005): 89-91. Print.

Henríquez Ureña, Pedro. *Historia Cultural Y Literaria De La América Hispánica*. Madrid: Editorial Verbum, 2008. Print.

Henríquez Puentes, Patricia. "Teatro Maya: Rabinal Achí O Danza Del Tun." *Revista Chilena de Literatura* 70 (2007): 79-108. Print.

Hermann Lejarazu, Manuel A., and Krystina M. Libura. *La Creación Del Mundo Según El Códice Vindobonensis*. Tran. Ubaldo López García. México D.F.: Ediciones Tecolote, 2007. Print.

Hernández, Benito. *Doctrina Cristiana En Lengua Misteca*. México: Pedro Ocharte, 1568. Print.

Herrera y Tordesillas, Antonio de. *Historia General De Los Hechos De Los Castellanos En Las Islas Y Tierra Firme Del Mar Oceano / Escrita Por Antonio De Herrera ... ; Decada Octava.*, 1726. Print.

Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl*. México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. Print.

Ibargüengoitia, Antonio. *Suma Filosófica Mexicana*. No. 348 Vol. México D.F.: Porrúa, 1995. Print.

Informantes de Sahagún. *Códice Maritense De La Academica*.Print.

---. "Paralipónemos De Sahagún." *Tlalocan* Vol 2.No. 3 (1947)Print.

- Informantes de Sahágun. *Veinte Himnos Sacros De Los Nahuas. Texto, Versión Y Notas De Ángel María Garibay.* Vol. 2 Vol. México: UNAM, 1958. Print. Fuentes Indígenas De La Cultura Náhuatl .
- Innes, Christopher. *El Teatro Sagrado : El Ritual Y La Vanguardia.* 1a ed. en español, 1a reimp. ed. México : Fondo de Cultura Económica, 1995. Print.
- Inquisición, AGN. *Agustín Alonso Melgarejo, Contra Varios Indios.* Meztitlán:, 1624: 303.64. Print.
- . *Aprehensión De Un Indio Viudo Del Pueblo Y Real De Suaqui, Llamado Ambrosio, Por Enseñar a Los Indios Su Diabólica Escuela Consistente En Bailar Con Unos Meneos Y Rídiculos Compases Un Canto Que Él Llama del Peyote.* Tecoripa:, 1776: 1104.24. Print.
- . *Autos Fechos Sobre La Yerba pipizizintli que Se Halló Sembrada En El Pueblo De Tepepan a Unos Indios.,* 1698: 706.27. Print.
- . *Carta De Frey Juan De Heredia, Franciscano Guardián De Sichú, Avisando Que Ana Y Beatriz Jaramillo Desentierran a Los Muertos Y Se Roban Los Huesos Para Hechicerías.,* 1618: 317.43. Print.
- . *Carta Del Br. Francisco Navarros Sobre Palabras De Los Indios.* Tepatlán:, 1626: 354.206. Print.
- . *Carta Del Padre Maestro Fray Martín Vergara, De La Orden De San Agustín, Calificados De Este Santo Oficio En Que Trata De La Raíz del peyote Y Que Se Le Avise Si Por Medicina Se Podrá Tomar.* Cuitzeo:, 1621: 486.417. Print.
- . *Del Comisario de Oaxaca Contra Andrés, Esclavo De Don Luis De Quezada, Por Zahorí Y Brujo.* Antequera:, 1617: 316.26. Print.
- . *El Comisario De Puebla Contra Nicolás De Mota Que Dijo a Un Indio Que tomase peyote Para Para Descubrir Cuatro Mulas Que Le Habían Hurtado.* Puebla:, 1622: 335.104. Print.
- . *Contra Hernando De Porras, De La Orden De San Agustin Por Haber Sacado Un Indio Con Coroza Desnudo De La Cinta Arriba Y Le Tuvo Toda La Misa Mayore En Pié Por Haber Tomado El Ololiuhqui.* Chiautla:, 1625: 510.133. Print.

- . *Delixencias Fechas Por Don Pedro Martínez De Palacio, Notario En El Santo Oficio Y Alguacil Mayor, Por Mandado Del Bachiller Don Julio De Torres Navarrete, Cura Por Su Magestad Y Juez Eclesiástico En El Partido Y Doctrina De Silayayuapan En Esta Misteca Baja Y Comisario Del Santo Oficio Por Denuncia Qu Remitió El Bachiller Don Manuel De Medina Villavicencio, Cura De Mistepeque La Que Ante Su Merced Hizo Domingo Velasco, Coyote, Contra Juan Tenorio, Mestizo, Y Pascual Luis, Indio, Ambos Vecinos De Esta Jurisdicción*. Zilacayoapan:, 1726: 813.68. Print.
- . *Denuncia Contra Una Mulata Por Tomar Peyote Y Cuatro Oraciones Que Remite El Cura De Tepoztlán*. 8 fojas Vol. Tepoztlán:, 1614: 301.10. Print.
- . *Denuncia Que Hace Don Juan De Carona, Español, Contra Un Mozo Zapatero De Huachinango, Era Hechicero Y Curandero De Hechizos Y Que Los Indios De Muchos Pueblos Lo Buscaban Y Solcitaban Con El Nombre de tepatiani, Que Significa Curandero o tlamatin, Adivino*:. Puebla:, 1774: 1168.16. Print.
- . *Denuncia. Carta Del Dr. Hernando Ruiz De Alarcón Contra Algunos Indios Sobre Supersticiones*. 13 De Septiembre 1624. Amilpas de Tlaquiltenango:, 1624: 303.19. Print.
- . *Denunciación Contra Catalina De Olivares, Gertrudis Dávila, Pedro Pérez De Garfias, Gonzálo Pérez Su Hijo Y Jusepe, Indio Por tomar peyote y nanacates*. Taximaroa:, 1630: 340.4. Print.
- . *Descripción De Bailes De Los Indios Huastecos*. Pánuco:, 1629: 303.39. Print.
- . *Doña Ana María De Soria Contra Sí Porque Sus Orden E Ignorancia Un Indio Tomó el peyote para Ver Si Parecía Un Mestizo Que Se Le Había Mudado De Casa*. México:, 1622: 335.96. Print.
- . *Dos Cartas De Fray Rodrigo Alonso, Calificador Del Santo Oficio En Texcoco, Solicitando Lincencia Para Absolver a Una Mujer Que molió peyote Para Unos Hombres Que Buscaban Minas*. Texcoco:, 1632: 373.3. Print.
- . *Edicto Impreso Del Santo Oficio Contra El Uso Del Peyote*. México:, 1620: 333.35a. Print.
- . *Edicto Impreso Del Santo Oficio Contra El Uso Del Peyote*. México:, 1620: 333.35b. Print.

- . *Edicto Prohibiendo Tomar La Raíz del Peyote Para Adivinaciones.*, 1684: 758.105. Print.
- . *Francisca Muñoz Contra Ana Sánchez, Mestiza.* 1 foja Vol. Querétaro:, 1614: 278.400. Print.
- . *Información Contra Antón Mulato, Por Usar El Peyote Y Ser Casado Dos Veces.* Villa Santa Fe. Nuevo México:, 1632: 304.26. Print.
- . *Información Contra Antonio Muñoz Y Joseph De Santigao, Mulatos Libres, Por Haber Azotado a Un Indio, Acusándolo De Brujo.* Tulancingo:, 1674: 517.560. Print.
- . *Información Contra Cristóbal, Negro Esclavo, Que Se Comía La Comida Que Los Indios Ofrecían En Sus Idolatrías a Los Dioses.* 11 fojas Vol. Yucatán:, 1582: 125.69. Print.
- . *Información Contra Francisco Maldonado, Corregidor De Atlixco, Por tomar peyote Y Semillas de ololiuhqui, ser Brujo Y Blasfemo.* Atlixco:, 1622: 342.3. Print.
- . *Información Contra Hernán Sánchez Ordiales, Beneficiado De Cuacomán En Michoacán, Por Haberse Curado Con Una India Porque Según Decía Lo Había Hechizado Y La India Le Chupó Una Llaga Que Tenía En La Pierna Y Con Esto Le Sacó 3 Huesos De Muerto Que El Hechicero Le Había Metido Con Sortilegios.* Michoacán:, 1624: 348.4. Print.
- . *Información Hecha Por Comisión De Este Santo Oficio Contra Pedro Silva, Español, Jorge Cardoso, Mestizo, Francisco Ramírez, Mulato Por Mal Nombre El Zambillo Y Joaquín, Indio, Prese En La Cárcel Por Haber Tomado el peyote Y el ololiuhqui para Saber El Suceso De Sus Causas.* México:, 1622: 341.4. Print.
- . *Joana Muñoz Contra Ana Sánchez, Mestiza.* 1 foja Vol. Querétaro:, 1614: 278.415. Print.
- . *Magdalena, India, Denuncia De Sí Y Pide Misericordia Al Santo Tribunal Por Haber tomado peotl.* Santa Ana Maya, Michoacán:, 1634: 380.536. Print.
- . *Los Médicos De La Puebla Sobre Una Proposición Para Usar En La Medicina, Del Remedio Del Cráneo Humano.* Puebla:, 1702: 724.1. Print.

- . *Oraciones Recogidas Por El Santo Oficio, Una De Ellas Para Contener Las Hemorragias*. México:, 1619: 322.14a. Print.
- . *Oraciones Recogidas Por El Santo Oficio, Una De Ellas Para Contener Las Hemorragias*. México:, 1619: 322:14a. Print.
- . *Oraciones Recogidas Por El Santo Oficio, Una De Ellas Para Contener Las Hemorragias*. México:, 1619: 322:14b. Print.
- . *Oraciones Recogidas Por El Santo Oficio, Una De Ellas Para Contener Las Hemorragias*. México:, 1619: 322.14b. Print.
- . *Pablo Carrascosa Da Razón De Los Desórdenes Que Los Indios Cometan En Tixtla Y Aun Mestizos Y Españoles*. Tixtla:, 1663: 513:5. Print.
- . *El Padre Juan De Contreras Contra Doña María De Montoya Porque Sahuma Ídolos*. Antequera:, 1624: 303.24. Print.
- . *Proceso Contra Doña Maria De Luna, Porque Toma La yerba ololiuhqui Para Saber Lo Pasado Y Lo Venidero.*, 1650: 435.12. Print.
- . *Proceso Criminal Contra Francisco, Indio De Orizaba, Por Decir Es Supersticioso*. Orizaba:, 1674: 518.193. Print.
- . *Proceso Criminal Contra Leonor De Isla, Mulata, Por Hechicera. (Este Proceso Contiene Muy Curiosos Datos Sobre Los Procedimientos De Las Brujas En Sus Prácticas, Así Como Multitud De Oraciones Especiales Para Hechicerías.)*. México:, 1622: 341.1. Print.
- . *El Señor Inquisidor Del Santo Oficio Contra Magdalena, Mulata Libre, Por Haber Tomado El Peyote Para Saber Si Estaba Preñada*. 7 fojas Vol. Cuautla:, 1614: 302.8. Print.
- . *El Señor Inquisidor Fiscal Contra Una Mestiza Llamada Teresa Y Una India Llamada Gerónima, Por Supersticiosas*. Sombrerete:, 1696: 497.23. Print.

- . *El Señor Inquisidor Fiscal De Esta Santo Oficio Contra María Gómez, Por Tener Pacto Con El Demonio Y Ser Bruja, En Este Delito Está Complicada Una Mujer India, Llamada Leonor, Las Que Se Iba a Volar Diciendo: De Villa En Villa Mi Dios Y Mi Santa María*. Guadalajara:, 1735: 1175.37. Print.
- . *Testificación Contra Doña María De Castro Y Un Indio Que Tomó el ololiuhqui Para Adivinar En Donde Estaba La Hija De La Primera Y Así Lo Adivinó*. México:, 1622: 342.15a. Print.
- . *Testificación Contra Doña María De Castro Y Un Indio Que Tomó el ololiuhqui Para Adivinar En Dónde Estaba La Hija De La Primera Y Así Lo Adivinó*. México:, 1622: 342.15b. Print.
- . *Testificación Contra Gaspar De Solís Y Doña Mariana De Rivera, Su Mujer, Por Haber Llamado a Un Indio Para Que Curara a Su Hijo*. 2 fojas Vol. Acahuato:, 1618: 317.19. Print.
- . *Testificación Contra Juan Ventura, Mulato Esclavo, Por Haberle Hallado Un Ídolo*. Oaxaca:, 1620: 329.12. Print.
- . *Testificación Contra Varios Indios Por Idolatría*. tomo 457 Vol. , 1654: 456.542a. Print.
- . *Testificación Contra Varios Indios Por Idolatría*. San Miguel, Oaxaca:, 1654: 456.542b. Print.
- . *Testificación Contra Varios Indios Por Idolatrías*. tomo 457 Vol. San Miguel, Oaxaca:, 1654: 456.542c. Print.
- . *Testificación De María De Ochoa Contra Doña Petrona De Galarza, Porque Toma Y Hace Tomar peyote para Saber Cosas*. México:, 1618: 317.21. Print.
- Jansen, Maarten. *Bodley, Codex*. Oxford University Press, 2001a. Print.
- Jansen, Maarten, and Gabina Aurora Pérez Jiménez. *La Dinastía De Añute. Historia, Literatura E Idelogía De Un Reino Mixteco*. CNWS Universiteit Leiden, 2000. Print.
- Jansen, Maarten. *La Gran Familia De Los Reyes Mixtecos : Libro Explicativo De Los Códices Llamados Egerton Y Becker II : 2895 British Museum, Inglaterra; Museum Für ...* 1a ed. ed. Graz (Austria) : México : Akademische Druck-und Verlagsanstalt; Fondo de Cultura Económica, 1994a. Print.

Jansen, Maarten, and Gabina Aurora Pérez Jiménez. *Historia, Literatura E Ideología De Ñuu Dzauui. El Códice Añute Y Su Contexto Histórico-Cultural*. Instituto Estatal de Educación Pública, 2007. Print.

---. "Lenguaje Ceremonial En Los Códices Mixtecos". *Image and Ritual in the Aztec World* Lo. 2-5 Abril 2008, Louvain-la-Neuve (Belgium). BAR International Series , 2009. 7-18. Print.

Jansen, Maarten. *Mixtec Group of Pictorial Manuscripts*. Oxford University Press, 2001b. Print.

---. *The Mixtec Pictorial Manuscripts : Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*. Leiden ; Boston : Brill, 2011. Print.

Jansen, Maarten, and Gabina Aurora Pérez Jiménez. "RENAMING THE MEXICAN CODICES." *Ancient Mesoamerica* 15.2 (2004): 267-71. Print.

Jansen, Maarten. *La Gran Familia De Los Reyes Mixtecos: Libro Explicativo De Los Códices Llamados Egerton Y Becker II : 2895 British Museum, Inglaterra; Museum Für Völkerkunde, Austria*. 9 Vol. México: Akademische Druck-und Verlagsanstalt, 1994b. Print.

Jaynes, Julian. *El Origen De La Conciencia En La Ruptura De La Mente Bicameral*. 2a. ed. México : Fondo de Cultura Económica, 2009. Print.

Johansson, Patrick. "Cuecuechcuicatl, "Canto Travieso": Un Antecedente Ritual Prehispánico Del Albur Mexicano." *Literatura mexicana* 13.No 2 (2002)Print.

---. *I Festejos, Ritos Propiciatorios Y Rituales Prehispánicos*. Vol. 1 Vol. México, D. F.: CONACULTA, 1992. Print.

John Martin, Emily. *Mixtec Dictionary*. 2ª ed. Washington, D.C.: ILV, 2011. Print.

Katz, Esther. "Del Frío Al Exceso De Calor: dieta Alimenticia Y Salud En La Mixteca." *Medicina Tradicional, Herbolaria Y Salud Comunitaria En Oaxaca*. Ed. P. Sesias. Oaxaca: CIESAS, Gobierno del Edo. de Oaxaca, 1992. 99-115. Print.

- . "Ritos, Representaciones Y Meteorología En La "Tierra De La Lluvia" (Mixteca, México)." *Antropología Del Clima En El Mundo Hispanoamericano. Tomo I*. Tran. Abdiel Macías Arvizu. Eds. Marina Goloubinoff, Esther Katz, and Annamária Lammel. Ediciones ABYA – YALA, 1997. 1-23. Print.
- . "Vapor, Aves Y Serpientes. Meteorología En La "Tierra De La Lluvia" (Mixteca Alta, Oaxaca)." *Aires Y Lluvias. Antropología Del Clima En México*. Eds. Annamária Lammel, Marina Goloubinoff, and Esther Katz. México D.F.: CIESAS, IRD, CEMCA, 2008. 283-322. Print.
- Kearny, Michael. "Los Conceptos De Aire Y Susto: representaciones Simbólicas Del Ambiente Social Y Geográfico Percibido." *La Medicina Invisible. Introducción a La Medicina Tradicional De México*. Eds. Xavier Lozoya and Carlos Zolla. 3ª ed. México: Folios ediciones (el hombre y la salud), 1985. 130-149. Print.
- Kosiński, Dariusz. *Polski Teatr Przemiany*. Wrocław, Polonia: Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2007. Print.
- Lammel, Annamária, Marina Goloubinoff, and Esther Katz. *Aires Y Lluvias. Antropología Del Clima En México*. México D.F.: CIESAS, IRD, CEMCA, 2008. Print.
- León Pasquel, María de Lourdes de. "La Clasificación Semántica Del Mixteco." ENAH, INAH, SEP, 1980. Print. México: .
- León-Portilla, Miguel. *Cantares Mexicanos*. México D.F.: UNAM, 2012. Print.
- . *La Filosofía Náhuatl*. 6ª 2006 ed. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1956a. Print.
- . *La Filosofía Náhuatl, Estudiada En Sus Fuentes*. México D.F.: Instituto Indigenista Interamericano, 1956b. Print.
- . "Teatro Náhuatl Prehispánico." *La palabra y el hombre* 9. ene-mar (1959) Print.
- . "Teatro Náhuatl Prehispánico." *La Palabra y el Hombre* enero-marzo. no. 101 (1997): 121-47. Web. 18/01/2015.



Loirelle, Y. *L'Expression Corporelle Du Mime Sacré Au Mime De Théâtre*. Paris: La Renaissance du Livre, 1974. Print.

---. "Les Transe Et Le Théâtre." *Cahiers Renaud Barrault*. N° 38 (1962) Print.

Ofelia Pineda Ortiz. *1ª Entrevista Sobre El Etnodrama De La Lluvia*. Cond. Antonio Guerra Arias., 2010a.

Ofelia Pineda Ortiz. *2ª Entrevista Sobre El Etnodrama De La Lluvia*. Cond. Antonio Guerra Arias., 2010b.

---. *Dictado De La Petición De Lluvia*., 2011a. Print.

*Palabras a La Lluvia 1*. ---. 2010c.

*Palabras a La Lluvia 2*. ---. 2011b.

*Palabras Del Etnodrama De La Enfermedad*. , 2011c.

*Palabras Del Etnodrama De La Lluvia. Grabación I, II Y III*. , 2010-2011.

Lévi-Strauss, Claude. *The Savage Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1966. Print.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural*. 2a reimp. ed. Barcelona : Paidós, 1995. Print.

López Austin, Alfredo. "Difrasismos, Cosmovisión E Iconografía." *Revista Española de Antropología Americana* Vol. extraordinario (2003) Print.

---. "El Mal Aire En El México Prehispánico." *Religión en Mesoamérica. XII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología* (1972): 399-408. Print.

---. *Tamoanchan Y Tlalocan*. [1a ed.] ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Print.

López Cogolludo, Fray Diego. *Historia De Yucatán*. México: Editorial Academia Literaria, 1957. Print.

López Cruz, Ausencia. "El Cantarito: una Forma De Curar El Espanto En Una Comunidad Zapoteca."

*Tlalohkan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas de México* Vol. XII (1997): 325-357. Print.

López García, Ubaldo. "**Sa'vi: Discursos Ceremoniales De Yutsa To'on (Apoala).**" Universidad de Leiden, 2007. Print. Leiden: .

López Luján, Leonardo. "Aguas Petrificadas. Las Ofrendas a Tláloc Enterradas En El Templo mayor De Tenochtitlan." *Arqueología Mexicana* Marzo-Abril.96 (2009): 52-7. Print.

Mars, Louis Price. "La Crise De Possession Et La Personnalité Humaine En Haïti." *Revue de Psychologie des Peuples* No. 1 (1962): 6-22. Print.

---. "Ethnodrama: The Dramatic Religion in Haiti." *Quilt* 1 (1981): 183-9. Print.

Martínez Sánchez, Joaquín. *Las Dos Caras Del Horror.*, 2010b. Print.

---. *La Figura Impersonal Del Poder.*, a. Print.

---. *La Lengua Mixteca En La Montaña De Guerrero: La Identidad Amenazada De Un Pueblo Migrante.* Sant Vicent del Raspeig: Universitat D'Alicant, 2015. Print.

---. "La Lengua Mixteca. Gramática Nueva." 2011 (b)Web.

---. "La Lengua Mixteca. 4 Diccionario." 2011 (c)Web.

---. *La Lengua Mixteca. Gramática Abreviada.*, 2011a. Web.

Martínez, Brenda. "Rito De Valientes Desafía Las Alturas." *Prensa Libre*: 48. Print. 31 jul 2012 2012.

Matos Moctezuma, Eduardo. "La Danza De Los Montezumas." *Anales del Instituto Nacional de Antropología XVIII* (1965)Print.

---. "Testimonios De Las Enfermedades En El México Antiguo." *Arqueología Mexicana XIII*.Jul-Ago. No. 74 (2005)Print.

Maza, Francisco de la. *La Ciudad De Cholula Y Sus Iglesias.* México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1959. Print.

- Merlo Juárez, Eduardo. "El Culto a La Lluvia En La Colonia. Los Santos Lluviosos." *Arqueología Mexicana* XVI.96 (2009): 64-8. Print.
- Mesa, Salvador, Ana Belén Delgado, and Emilio Blanco. "Ritos De Lluvia Y Predicción Del Tiempo En La España Mediterránea." *Antropología Del Clima En El Mundo Hispanoamericano*. Eds. Marina Goloubinoff, Esther Katz, and Annamária Lammel. Quito: Abya-Yala, 1997. 93-126. Print.
- Mieczakowski, Jim. "Ethnodrama: Performed Research— Limitations and Potential." *Handbook of Ethnography*. Ed. Paul Atkinson. Repr. ed. London : Sage, 2002. Print.
- Mikulska Dąbrowska, Katarzyna. *El Lenguaje Enmascarado*. México: UNAM, PTSL,UW, 2008. Print.
- Mirón y Robles, Antonio Br. *Relaciones Geográficas.*, 1777. Print.
- Monaghan, John. *The Covenants with Earth and Rain : Exchange, Sacrifice and Revelation in Mixtec Sociality*. Norman ; London : University of Oklahoma Press, 1995. Print.
- Mora, Vázquez, and Arturo Motta. "El Susto O Espanto Entre Los Mixtecos De Chalcatongo, Oaxaca." *Historia De La Salud En México*. Eds. Elsa Malvido and María Elena Morales. México: INAH (Serie Antropología Social. Colección Científica), 1996. 165-175. Print.
- Moreno, José Luis. *Psicoterapia De Grupo Y Psicodrama: Introducción a La Teoría Y La Praxis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. Print.
- Navarrete, Carlos. "Prohibición De La Danza Del Tigre En Tamulte, Tabasco." *Tlalocan* VI.1 (1971): 374-6. Print.
- Nuixa, Francoise Neff. "Los Caminos Del Aire. Las Idas Y Venidas De Los Meteoros En La Montaña De Guerrero." *Aires Y Lluvias. Antropología Del Clima En México*. Eds. Annamária Lammel, Goloubinoff, and Esther Katz. México, D.F.; CIESAS, IRD CEMCA, 2008. 323-341. Print.
- Núñez, Nicolás. *Anthopocosmic Theatre*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996. Print.

---. "De El Príncipe Constante a Esclavo Por Su Patria." *Jerzy Grotowski. Miradas Desde Latinoamérica.*

Eds. Antonio Prieto Stambaugh and Domingo Adame. México: Universidad Veracruzana, 2011. 133-139. Print.

O'neil, Carl. "An Investigation of Reported Fright as a Factor in the Etiology of Susto, Magical Fright."

*Ethos* n° 3 (1975): 41-63. Print.

O'neil, Carl, and Arthur Rubel. "The Meaning of Susto (Magical Fright)." *Actas del Congreso Internacional*

*de Americanistas.* N° 3 (1976): 343-9. Print.

O'neil, Carl. "Severy of Fright and Severity of Symptoms in the Susto Syndrome." *International mental*

*health research newsletter* XIV.n° 2 (1972): 2-5. Print.

Olivier, Guilhem. "La Religión En El México Antiguo." *Gran Historia De México Ilustrada. El Mundo*

*Prehispánico. Vol. I.* Ed. Lorenzo Coord Ochoa. México D.F.: Editorial Planeta DeAgostini, 2002. 101-120. Print.

Osiński, Zbigniew. "Grotowski Traza Los Caminos: Del Drama Objetivo (1983-1985) a Las Artes Rituales

(Desde 1985)." *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología.* Grotowski N° 11-12 (1993): 96-113. Print.

Pacheco Pólito, Anarsis. "Expone Socióloga Sobre Ritual Agrario Y Terapéutico Na'savi Poco Conocido."

*El Sur, periódico de Guerrero*, sec. Año 22 5ª época: 12 ago 2012. Web. 27 Marzo 2015

<<http://suracapulco.mx/archivos/34623>>.

Pastor, M. "La Visión Cristiana Del Sacrificio Humano." *Arqueología Mexicana* (2003)Print.

Pavis, Patrice. *Diccionario Del Teatro.* Barcelona [etc.] : Paidós, 2002. Print.

---. *Słownik Terminów Teatralnych.* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1998. Print.

*Entrevista Sobre El Etnodrama De La Lluvia.* Cond. Antonio Guerra Arias., 2010.

*Entrevista Sobre La Muerte Y El Señor De La Lluvia En La Mixteca.* ---. 2012. Youtube.

*Permiso Para Enseñar*. Cond. Antonio Guerra., 2009.

Piña Chán, Román. *Una Vision Del México Prehispanico*. Mexico:, 1967. Print.

Poniatowska, Elena. "Leonora Carrington O La Rebeldía." *El País*Print. 28 May 2011.

Prieto Stambaugh, Antonio. "Drama Objetivo Y Arte Como Vehículo: Testimonio De Un Waki En El Umbral Del Espejo." *Jerzy Grotowski. Miradas Desde Latinoamérica*. Ed. Domingo Adame. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011. 143-164. Print.

---. "Letters, etc." *TDR: The Drama Review* 46.Número 3 (T 175) (2002): 7-9. Print.

Prieto Stambaugh, Antonio, and Yolanda Muñoz González. *Teatro Como Vehículo De Comunicación*. Trillas, 1992. Print.

Pérez Jiménez, Gabina Aurora Comp. *Sahìn Sàu. Curso De Lengua Mixteca (Variante De Ñuè Ndéya)*. Leiden, Holanda: Facultad de Arqueología. Universidad de Leiden, 2003. Print.

Ravicz, Robert S. *La Mixteca En El Estudio Comparativo Del Hongo Alucinante*. México: Anales del INAH, 1960. Print.

---. *Organización Social De Los Mixtecos*. 5 Vol. México, D.F: Instituto Nacional Indigenista, Dirección General de Publicaciones, 1965. Print.

---. *Organización Social De Los Mixtecos*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1980. Print.

Ravicz, Robert S., and Anton K. Romney. "Sixteen Centuries of Mixtec Kinship. Yosocuia." *"The Mixtec", Handbook of Middle American Indians* 8 (1955)Print.

Raynaud, Georges. *Anales De Los Xahil*. México : Universidad Nacional Autónoma , 1946. Print.

Reyes, Fr. Antonio de los. *Arte En La Lengua Mixteca*. París: Charencey, 1890. Print.

Ricard, Robert. *La Conquista Espiritual De México*. Tran. Ángel María Garibay. México: Editorial Jus, 1947. Print.

- Richards, Thomas. *Trabajar Con Grotowski Sobre Las Acciones Físicas*. Barcelona : Alba, 2005. Print.
- Rivera Dorado, Miguel. *Popol Vuh : Relato Maya Del Origen Del Mundo Y De La Vida*. 1ª ed., 1ª reimpr. ed. Madrid : Trotta, 2012. Print.
- Rodríguez García, Leonor, Josué Mario Villavicencio Rojas, and Rogerio Montesinos Maldonado. *Donde Se Canta Y Se Baila: Evocaciones De Leonor Rodríguez Sobre Coicoyán De Las Flores, Oaxaca*. Fondo editorial, 2004. Print.
- Rojas Garcidueñas, José. *El Teatro De Nueva España En El Siglo XVI*. Secretaría de Educación Pública, 1973. Print.
- Romney, A. Kimball. *The Mixtecans of Juxtlahuaca, Mexico*. New York : John Wiley and Sons, Inc, 1966. Print.
- Rubel, Arthur. "The Epidemiology of a Folk Illness: susto in Hispanic America." *Ethnology* vol. III.no. 3 julio (1964): 268-83. Print.
- . "Introducción Al Susto." *La Antropología Médica En México. T. II*. Ed. Roberto Campos. México: Instituto Mora, UAM, 1992. 105-124. Print.
- . "El Susto En Hispanoamérica." *América Indígena* Vol. XXVIII.Nº 1, julio (1967): 72-89. Print.
- Rubel, Arthur, Carl O'neil, and Rolando Collado. *Susto. Una Enfermedad Popular*. México: FCE, 1985. Print.
- Sahagún, Bernardino de. *Florentine Codex: General History of the Things of New Spain*. Tran. Trans. Arthur IO. Anderson y Charles E. Dibble. Santa Fe: The School of American Research and The University of Utah, 1950-. Print.
- . *Historia General De Las Cosas De La Nueva España*. México: Porrúa, 1979. Print.
- Schechner, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. Print.

---. *Performance Theory*. 2ª ed. 2003 ed. New York: Routledge Classics; 1977.

---. *Performance Theory*. Reprinted, rev. ed. with a new preface by the author ed. New York : Routledge, 2007. Print.

Segre, Enzo. "El Azar, La Mimesis Y El Susto. Una Oración De La Sierra Norte De Puebla Por La Pérdida Del Ángel." *Las Máscaras De Lo Sagrado*. México: INAH, 1982. 75-87. Print.

Sepúlveda y Herrera, María Teresa, ed. *Códice De Yanhuítlán*. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia, BUAP, 1994. Print.

Signorini, Italo. "Patterns of Fright: Multiple Concepts of Susto in the Nahua-Ladino Community of the Sierra De Puebla." *Ethnology* Vol. XXI.Nº 4 (1982): 313-23. Print.

Smailus, Ortwin. "El Concepto De Los Espíritus Del Monte (Aluxoob) En La Mitología De Los Mayas Yucatecos Modernos." *Actas del XLI Congreso Internacional de Americanistas* Vol. 3 (1976): 217-23. Print.

Solórzano, Carlos, and Gabriel Weisz. *Métodos Y Técnicas De Investigación Teatral*. Escenología-UNAM, 1999. Print.

Spores, Ronald. *The Mixtecs in Ancient and Colonial Times*. [1st ed.] ed. Norman : University of Oklahoma Press, 1984. Print.

Sten, María. *Vida Y Muerte Del Teatro Náhuatl. El Olimpo Sin Prometeo*. 1ª ed. México: SepSetentas, 1974. Print.

Sumner, William Graham. *Folkways: A Study of the Sociological Importance of Usages, Manners, Customs, Mores and Morals*. . New York: The New American Library of World Literature, 1960. Print.

Sánchez Santiago, Celerina Patricia. *Tavi Íí Kue Ofrenda Sagrada*. 2008.

Tavira, Luis de. "De Mí Mismo Como Otro<br />." *Fractal* vol. IX.enero-marzo Nº 32 (2004): 45-59. Print.

Terraciano, Kevin. *The Mixtecs of Colonial Oaxaca : Ñudzahui History, Sixteenth through Eighteenth Centuries*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2001. Print.

Toriz, Proenza. *La Fiesta Prehispánica: Un Espectáculo Teatral*. 1ª ed. 1993 ed. México D.F.: INBA; Escenología, 2002. Print.

Turner, Victor Witter. *From Ritual to Theatre : The Human Seriousness of Play*. New York : PAJ Publications, 1982. Print.

Vetancurt, Fray Agustín de. *Teatro Mexicano*. México: Escalante y Cía., 1871. Print.

Villaseñor y Sánchez, Joseph Antonio de. *Theatro Americano: Descripción General De Los Reynos Y Provincias De La Nueva España Y Sus Jurisdicciones*. 20 Vol. México [etc.]: Trillas, 1992. Print.

Villegas, Juan. *Historia Multicultural Del Teato Y Las Teatralidades En América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Print.

Villela F., Samuel L. "El Culto a Las Deidades De La Lluvia En La Montaña De Guerrero." *Arqueología Mexicana. Dioses de la lluvia*. XVI.96 (2009): 69-72. Print.

---. "Ritual Agrícola En La Montaña De Guerrero." *Antropología, Nueva época* 30 (1990): 2-9. Print.

---. "Vientos, Nubes, Lluvias, Arco Iris: simbolización De Los Elementos Naturales En El Ritual Agrícola De La Montaña De Guerrero." *Aires Y Lluvias. Antropología Del Clima En México*. Eds. Annamária Lammel, Marina Goloubinoff, and Esther Katz. México, D.F.: CIESAS, IRD, CEMCA, 2008. 121-132. Print.

W. Lehmann, W. Ed. *Coloquios Y Doctrina*. AP 1, 20 Vol. Stuttgart, 1949. Print.

Weisz, Gabriel. "Acústica Animada." *Memoria Del III Encuentro De Investigación Teatral*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992a. Print.

---. "Antonin Artaud En México: Danza De Las Montañas." *Teatro, Revista del Centro Mexicano de Teatro* Año 1.No. 2 Jul-Dic (1992b): 48-52. Print.



- . "Antonin Artaud: El Viaje Y Su Doble." *Artes de México* 63 (2003): 22-31. Print.
- . *El Cerebro Ritual*. México D.F.: UNAM, 1984. Print.
- . "El Cerebro Ritual." *Escénica* 10.ene-mar (1985a): 3-15. Print.
- . (1986a). Le Cerveau Rituel. *Internationale de l'Imaginaire*, 6-7(Ejemplar), 103-117.
- . *Correo Electrónico. Entrevista Realizada Por Prieto*. México:, 2010a. Print.
- . (1994-1995). Cuerpo biológico/cuerpo simbólico. *Morphé. Ciencias del lenguaje*, 11/12(Años 6-7), 251-260.
- . "Cuerpo En El Espejo." *Frenesí de lo visible* No. 9 (2009)Web. Dic 2010.
- . *Cuerpos Y Espectros*. México D.F.: UNAM, FFL, 2005. Print.
- . "Despersonificación." *Repertorio* 9-11 (1989a)Print.
- . *Dioses De La Peste: Un Estudio Sobre Literatura Y Representación*. 1a ed. México: Siglo Veintiuno, 1998a. Print.
- . *Entrevistas a Weisz Durante El Seminario De Género, Política Y Cuerpo.*, 2010b. Print.
- . "Escenarios De La Curación." 46 (2008): 43-56. Print.
- . "Ficciones De La Forma". *Seminario Interdisciplinario de Investigación sobre lo Imaginario. Primer Coloquio Internacional de Estética : espacios imaginarios. Avatares de la imaginación [videgrabación] / Mario García Silva*. Noviembre, Ed. Mario A. Silva García. Aula Magna. México: UNAM FFyL , 1997. Print.
- . "Ficciones De La Forma." *Espacios Imaginarios*.Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México, 1999a. Print.
- . "Flor Nocturna Del Butoh." *Artes Escénicas* 4 (1988)Print.

- . "Formas Mentales De Representación." *Teatro* Año III.No. 5 (1994a): 13-8. Print.
- . *Imagen, Percepción Y Representación.*, 2012. Web.
- . "Impulsos Divergentes En La Representacionalidad." *Máscara* (1993)Print.
- . *El Juego Viviente: Indagación Sobre Las Partes Ocultas Del Objeto Lúdico.* 1a ed. México: Siglo XXI, 1986b. Print. Antropología.
- . *La Máscara De Genet.* México D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1977. Print. Opúsculos, 90. Serie Ensayos .
- . "Mathematics of Introspection." *Meli-Melo* 8 (1989b)Print.
- . "Mitografías Del Chamanismo." *Antropológicas - Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM* N° 20.sep-dic (2001): 67-73. Print.
- . (1998b). Narcotic Writing. *Interlitteraria*, 03, 136-147.
- . "Las Nuevas Indumentarias De Dionisios." *Teatro, Revista del Centro Mexicano de Teatro* Año I.No. 1 ene-jun (1992c): 22-5. Print.
- . "Nueve Niveles O La Actualidad Del No." *Encuentros En Cadena: Las Artes Escénicas En Asia, África Y América Latina.* ColMex, 1998c. Print.
- . "El Otro Rostro." *Máscara* Abril-Julio (1992d): 156. Print.
- . *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal De Artaud Y Distintas Culturas Chamánicas.* Ciudad de México, México: Escenología, 1994b. Print.
- . "Personificaciones Somáticas." *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada* 1 (1996): 65-82. Print.
- . "Piel Mágica De Los Dioses." *Escénica Época* 1.12 (1985b)Print.
- . "Posmodernismo, Rito Y Biología." *Máscara, Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología.* Vanguardia, postmodernismo, performance, happening.Abr-Jul (1994c): 93-8. Print.

---. "Posmodernismo, Rito Y Biología." *Escénica* 4-5.sep (1983)Print.

---. *Rituales Literarios*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013a. Print.

---. *Rituales Literarios*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2013b. Print.

Weisz, Gabriel, and Oscar Zorrilla. "Se Crea El Seminario De Investigaciones Etnodramáticas De La UNAM." *La Cabra, Revista de Teatro* 33-35 (1981): 1-4. Print.

Weisz, Gabriel. "Shamanism and its Discontents." *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association, Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Ed. Vervliet, Raymond & Estor, Annemarie. 6 Vol. Amsterdam /Atlanta Vervliet, Netherlands: Raymund an Annemarie, 2000a. 279-287. Print.

---. "Shamanism: Metaphors of the Body." *Explorations on Post-Theory : Toward a Third Space*. Ed. Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1999b. 159-173. Print.

---. "Subliminal Body: Shamanism, Ancient Theater, and Ethnodrama." *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture*. Ed. Camayd-Freixas, Erik, González, José Eduardo. Tucson, AZ: University of Arizona Press, 2000b. 209-219. Print.

---. "Teatro Y Ciencias De Lo Vivo." *Boletín...* (1985c)Print.

---. "Textura Xamanica do Corpo." *Escenología: Textos Seleccionados*. São Paulo, Brasil: Annablume, 1999c. Print.

---. *Tinta Del Exotismo: Literatura De La Otredad*. 560 Vol. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. Print. Breviarios .

---. *Tribu De Infinito. Un Estudio Sobre Las Matemáticas, La Antropología Y La Representación*. Árbol, 1992e. Print.

---. "Ultramodernity Under the Guise of Otherness." 27 (1999d)Print.

Weitlaner, Roberto J. "Lingüística De Atoyac, Guerrero." *Tlalocan* II.4 (1948): 377-83. Print.

Wolford, Lisa. "Grotowski's Art as Vehicle: the Invention of an Esoteric Tradition." *Performance Research* 3.Nº 3 (1998): 85-94. Print.

---. *Grotowski's Objective Drama Research*. Jackson: University Press of Mississippi, 1996. Print.

Ysunza Ogazón, Alberto. "Estudio Bio-Antropológico Del Tratamiento Del Susto." *Estudios Sobre Etnobotánica Y Antropología Médica T. I*. Eds. Carlos Viesca Treviño and ed. México: Impelan, 1976. 59-73. Print.

Zolla, Carlos. "El Susto." *Medicina Tradicional Y Enfermedad*. México: CIESS, 1988. 83-99. Print.

Zorrilla, Oscar. "Vers Une Biologie Du Rituel." *Internationale de l'imaginaire* 6-7 (1986): 97-103. Print.